J. Hubert - J. Porcher - W. F. Volbach

L'IMPERO CAROLINGIO

La rinascenza carolingia illuminò di viva luce la notte che, dopo la caduta dell'Impero romano, regnava su gran parte dell'Europa. Il senso dell'ordine e l'alta concezione dello stato che ispiravano Carlo Magno fecero sì che egli assegnasse anche all'arte un ruolo di fiancheggiamento e di stimolo alla riforma delle istituzioni. La sua opera, portata avanti da Ludovico il Pio e da Carlo il Calvo, venne bruscamente interrotta dalle invasioni normanne, ma essa ebbe tuttavia durata sufficiente a costituirsi come decisivo *trait d'union* tra il mondo antico, riscoperto e valorizzato, e il Medioevo. Pur debitrice alle suggestioni provenienti dall'Italia e dai centri monastici della Gallia settentrionale, l'arte carolingia, arte di corte come quella di Bisanzio e dell'Islam, diede vita a creazioni di vivida e spiccata originalità, giovandosi sia delle immense ricchezze accumulate da Carlo Magno sia dei tesori raccolti nei monasteri. I manoscritti miniati, le sontuose oreficerie, gli avori degli artisti carolingi raggiungono a volte vertici di eccellenza qualitativa mai più in seguito eguagliati. In campo architettonico si assiste inoltre alla nascita di una inedita tipologia chiesastica, creata per rispondere alle nuove esigenze religiose e liturgiche e caratterizzata dagli alti campanili e dal misterioso dedalo delle cripte. Da tale tipologia avranno origine le grandi chiese dell'alto Medioevo interamente coperte a volta.

Jean HUBERT è nato a Ardentes (Indre) nel 1902. Allievo dell'École des Chartes (1922-1925), ha diretto i servizi archivistici del dipartimento di Seine-et-Marne dal 1926 al 1955. Nel 1955 è stato nominato professore all'École des Chartes (cattedra di archeologia del Medioevo). È ufficiale della Legion d'Onore e croce di guerra (1939-1940). Vicepresidente della sezione di archeologia del Comitato di ricerche storiche, dal 1963 è membro dell'Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere.

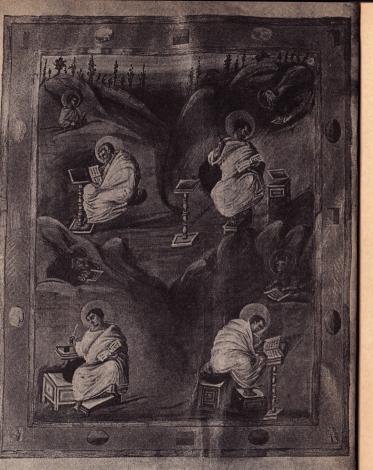
Jean PORCHER, nato nel 1892, è morto nel 1966 a Parigi. Diplomato in studi superiori di lingue e letterature classiche, archivista paleografo, membro della Scuola francese di Roma, diplomato in russo, percorse tutta la carriera alla Bibliothèque Nationale di Parigi, dove era entrato nel 1923. I suoi interessi si rivolsero in un primo tempo alla letteratura latina e medioevale; poi, al secolo XVI. Divenuto conservatore capo della sezione manoscritti, incarico che tenne dal 1945 al 1962, si dedicò alla storia della miniatura. Tre grandi mostre realizzate nel 1954, nel 1955 e nel 1958 rappresentarono il frutto delle sue ricerche, che egli fece conoscere al pubblico nei cinque anni di insegnamento all'École du Louvre (1958-1962).

Wolfgang Fritz VOLBACH è nato a Magonza nel 1892. Dopo aver studiato alle Università di Tubinga, Monaco, Berlino e Giessen, entrò nel 1916 al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magonza. Dopo aver ordinato il nuovo museo di Wiesbaden, dal 1917 al 1934 diresse la sezione di arte paleocristiana e bizantina del Karl-Friedrich Museum di Berlino e poi, sino al 1946, del Museo sacro del Vaticano. Dal 1950 al 1958 è stato direttore del Römisch-Germanisches Zentralmuseum.

In copertina: *Medio Reno. Evangeli detti di Ada, San Luca* (*particolare*).

9.803

Grafica di John Alcorn

L. 10.000

J. Hubert - J. Porcher
W. F. Volbach

L'Impero carolingio

Rizzoli

Titolo dell'opera originale
L'Empire Carolingien
(© 1968 by Librairie Gallimard, Paris)

Traduzione dal francese di
Marcello Lenzini

Frontespizio: Arte carolingia, Pagina di Vangelo.
Aquisgrana, Cattedrale (Tesoro).

Prima edizione italiana: novembre 1968
Prima edizione reprint: aprile 1981

Addio a Jean PORCHER

*Al momento della pubblicazione dell'*Impero carolingio, *abbiamo sentito la necessità di evocare ancora una volta la memoria di Jean Porcher. A questo volume, come all'*Europa delle invasioni barbariche, *egli ha collaborato con tutto il suo ardore. La pittura nei manoscritti era uno dei campi dove egli si muoveva non solo con competenza grandissima ma anche con un piacere tutto personale, ed a lui è stato quindi affidato anche il compito di trattare la pittura carolingia.*

Rileggendo questo capitolo, che egli ha firmato, vi abbiamo ritrovato l'autore qual era da vivo: pieno di passione per quelle cose che amava sopra tutto. Si potrebbe credere che egli avesse trascorso la sua vita al seguito di Carlomagno, Ludovico il Pio o Carlo il Calvo — la cui chioma, ci ha confermato, malgrado il soprannome doveva essere molto folta, se dobbiamo prestar fede a uno dei suoi primi "ritratti" rimastici — tanto l'ambiente in cui egli fa vivere questi sovrani è descritto con precisione. Dopo aver letto Jean Porcher non si esita piú a considerare le decorazioni degli Evangeliari o delle Bibbie carolinge come il riflesso di un'arte di Corte. Erano occorsi dei mecenati per condurre a termine tali realizzazioni e i centri di Reims, di Metz, di Parigi avevano subito l'impronta di Aquisgrana ed avevano osservato le sue direttive. Tutto ciò appare evidente se si confrontano queste opere con le produzioni "marginali" di San Gallo, Salisburgo o Fulda.

Alla fine delle litanie di un sacramentario dell'epoca di Carlo il Calvo si trova questa frase, scritta completamente a lettere d'oro: "Hic calamus facto Liuthardi fine quievit" *(terminato il suo lavoro, la penna di Liutardo si è messa a riposo). Jean Porcher, se avesse potuto, forse avrebbe scelta per sé questa epigrafe: come per lo scriba carolingio, anche la sua penna si è messa a riposo. Presto, troppo presto. Per ciò che riguarda il* Mondo della figura, *il lavoro era ormai felicemente terminato. Ed è questo che ora dobbiamo accogliere, come fosse un testamento.*

André Parrot

Ottobre 1967

Introduzione

Durante il periodo trattato nel volume *L'Europa delle invasioni barbariche*, abbiamo notato come fosse stata lunga la sopravvivenza dell'arte del Basso Impero, e come, dal VI al VII secolo, fossero stati compiuti molti tentativi per imitare le antiche costruzioni che ancora facevano da sfondo alla vita quotidiana dei Merovingi. Ma questi tentativi, anche se degni di considerazione, non ebbero che una portata molto limitata, mancando la precisa intenzione di favorire il progresso ispirandosi coscientemente al passato, come avverrà invece durante l'Impero carolingio.

I disordini e le violenze, che si erano estesi a quasi tutto il regno franco durante la prima parte dell'Alto Medioevo, avevano notevolmente ostacolato l'esercizio delle arti. Molto presto però, dopo un periodo in balia di re crudeli e di una aristocrazia bellicosa, l'istituzione monastica creò fortunatamente un nuovo e saldo principio d'ordine. Quando i monaci, abbandonati gli eremitaggi, cominciarono a poco a poco a riunirsi prima in comunità e poi in monasteri organizzati, poterono piú facilmente dedicarsi allo studio e alle arti. All'inizio dell'VIII secolo apparvero in Occidente i primi monasteri costruiti secondo una pianta regolare e, in seguito alla riforma realizzata verso il 754 dal vescovo Crodegango a Metz, fu imposta al clero delle cattedrali una nuova regola di vita, che ricordava quella dei monaci; e cosí l'ordine che già regnava nei monasteri benedettini si estese anche ad una parte piuttosto importante del clero secolare. Carlomagno contribuí energicamente a tutto questo, ed una delle sue imprese piú importanti fu di creare una degna cornice per quella società teocratica che egli sognava. Fu cosí che la pianta di molte città episcopali fu profondamente modificata.

Carlomagno, pur non essendo stato il promotore dell'evoluzione della istituzione monastica e pur non avendo preso l'iniziativa della creazione dei capitoli episcopali, ha avuto il merito di dare a queste riforme una portata molto vasta, anzi, quasi universale. Lo stesso accadde per le riforme liturgiche. Pipino, incoronato re a Saint-Denis nel 754 da papa Stefano II, fu il primo in Gallia a prescrivere che per il canto e la celebrazione degli uffici religiosi fossero imitati i riti delle chiese di Roma, e per questo si dovettero cambiare i libri di chiesa. Contemporaneamente si vollero delle cattedrali e delle chiese

◀ 1. *Aquisgrana. Cappella palatina, porta (particolare)*

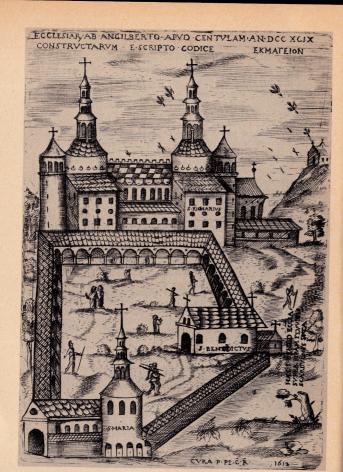
monastiche volte verso ovest secondo il modello romano di S. Giovanni in Laterano e S. Pietro in Vaticano. Una imitazione perfetta fu realizzata a Fulda, ma si costruirono anche altre chiese, piú originali, a forma di due santuari opposti. Questi grandi cambiamenti non ebbero luogo che dopo l'assunzione al trono di Carlomagno, ma non si deve dimenticare che l'iniziativa fu di Pipino, suo padre, e che i felici risultati raggiunti dall'architettura quali ci sono rivelati fin dall'VIII secolo dalle costruzioni di Saint-Riquier, Aquisgrana e Germigny-des-Prés non sono altro che il frutto di tentativi ed esperienze anteriori. Il progresso dell'architettura precedette quello delle lettere: infatti le prime prescrizioni di Carlomagno per la creazione di scuole non datano che dall'anno 787. D'altra parte dobbiamo riconoscere che senza l'azione personale di questo imperatore e senza le risorse favolose di cui disponeva nessuna grande costruzione avrebbe potuto essere realizzata. Oggi dobbiamo insistere sulla complessità di questi dati. La leggenda ci ha offerto del "rinascimento carolingio" una visione cosí semplice e imperfetta da togliergli ogni legame con la realtà. Il genio di Carlomagno fu abbastanza grande da non temere un ridimensionamento storico. Anche escludendo l'architettura dell'VIII secolo, si può benissimo parlare di un "miracolo" carolingio quando appaiono, all'inizio del IX secolo, la pittura dei manoscritti, l'oreficeria religiosa, la scultura su avorio e l'incisione delle pietre dure, arti diverse e praticate con una perfezione spesso ineguagliata.

Carlomagno morí nell'814. Il rinascimento delle arti continuò durante il regno dei suoi successori, Ludovico il Pio († 840) e Carlo il Calvo († 877). Poco dopo, infatti, molti laboratori della Gallia furono costretti a cessare la loro attività. Le lotte intestine dell'impero misero fine al mecenatismo e le invasioni normanne, la cui tragica enumerazione riempie una parte delle tavole cronologiche alla fine di quest'opera, dispersero o cacciarono gli artisti verso rifugi alla periferia delle regioni infestate dagli invasori. Opere singolari come la chiesa dell'abbazia di Saint-Michel-de-Cuxa o la statua di santa Fede di Conques non sono creazioni originali del X secolo, ma la rozza continuazione di forme ideate dai migliori artisti carolingi della seconda metà del IX secolo. A questo periodo data anche il superbo Evangeliario di Saint-Martial a Limoges che, prima dell'eccellente studio di Danielle Gaborit-Chopin, veniva datato intorno all'anno mille. La grande qualità delle opere carolinge non sarà mantenuta e nello stesso tempo celebrata che alla Corte degli Ottoni, dove sorse un mecenatismo simile a quello di Carlomagno.

Il rinascimento carolingio perse il suo impeto creativo alla fine del regno di Carlo il Calvo. Ma anche se è durato pochi anni ha svolto un ruolo decisivo, scaturendo nella notte come un faro. Ha portato i suoi frutti in tutta una parte dell'Europa e si può considerare l'iniziatore dell'umanesimo medievale.

Anche l'umanesimo moderno gli deve qualcosa: la nostra scrittura ha preso a modello i magnifici manoscritti miniati del IX secolo che gli eruditi del XVI secolo avevano scambiato per opere classiche.

JEAN HUBERT

Prima parte

L'architettura e la sua decorazione

A mia moglie

La storia della costruzione e della rovina del monastero di *Centula,* oggi Saint-Riquier, è il simbolo di tutto ciò che la civiltà carolingia ebbe insieme di splendido e di effimero.

Saint-Riquier è una borgata del dipartimento della Somme a quaranta chilometri circa a nord di Amiens. Questo agglomerato di circa millecentotrenta abitanti sorge dove un tempo si trovava una vera città che, secondo i documenti, ne contava all'incirca settemila, e che si estendeva alle porte di una abbazia dove vivevano trecento monaci, cento scolari e numerosi servi. L'insieme costituiva una sorta di città sacra e questo carattere pareva prometterle un avvenire lungo e tranquillo. Ma, nell'881, i Normanni devastarono la città e bruciarono l'abbazia. Il monastero fu ricostruito nel Medioevo secondo una pianta notevolmente ridotta. L'attuale chiesa di Saint-Riquier — una bella costruzione del XIII e XIV secolo di ottanta metri di lunghezza — è la sola testimonianza delle vaste proporzioni di tutti gli altri edifici dell'abbazia ai tempi di Carlomagno. Se non si fosse conservata una veduta del monastero, i cui elementi, assai schematici, possono essere chiariti da testi molto precisi e dallo studio della topografia locale, sarebbe difficile credere che la *Centula* carolingia avesse una superficie uguale a quella di Cluny nel XII secolo, cioè della piú grande costruzione monastica della cristianità. Le mie ipotesi a questo riguardo sono divenute certezza dopo la scoperta dei resti della chiesa rotonda di Notre-Dame dovuta ai recenti scavi di Honoré Bernard.

Centula e Cluny contavano entrambe trecento monaci. Questa è la sola rassomiglianza che si può riscontrare tra le due abbazie a tre secoli di distanza. Per il resto le differenze sono numerose e sorprendenti: Cluny era un luogo di preghiera che dipendeva dal mondo laico solo per le donazioni che ne riceveva e che servivano alla costruzione delle sue chiese e al mantenimento dei suoi monaci, *Centula* invece era una istituzione di Stato. La costruzione del monastero fu cominciata nel 799 e fu compiuta in meno di dieci anni, grazie agli ingenti contributi di Carlomagno che, dopo le sue conquiste, disponeva già

◀ 2. *Saint-Riquier. L'abbazia, da una stampa del 1612. Parigi, Bibliothèque Nationale*

di immense risorse. Il fondatore, l'abate Angilberto, che ebbe un bambino dalla sua unione con una figlia di Carlomagno, oltre che un poeta, un letterato che nell'Accademia palatina si faceva chiamare Omero, era anche uno dei piú grandi dignitari della Corte. Dal 792 al 794, Carlomagno lo incaricò, per ben tre volte, di ambascerie presso il papa. A *Centula* egli era contemporaneamente superiore dei monaci e capo temporale degli abitanti della città. Abitava in una villa costruita fuori delle mura dell'abbazia, ma concedeva udienza in una sala posta presso l'ingresso principale di quest'ultima.

Il monastero era sotto la protezione della SS. Trinità, e per questo il numero 3 e la forma simbolica del triangolo caratterizzavano tutto il complesso. Il cristianesimo aveva ereditato dalla Grecia antica la mistica dei numeri, ma mai come in questo caso essa ebbe un'applicazione cosí concreta. La chiesa principale era posta sotto la triplice protezione del Salvatore, della Vergine e di san Ricario. Esistevano anche altre due chiese, una dedicata alla Vergine e agli Apostoli, l'altra a san Benedetto. I tre santuari si trovavano alle tre estremità di un vasto triangolo contornato da portici e da mura che non aveva la stessa funzione dei chiostri interni dei monasteri medievali, ma era solo un vasto piazzale triangolare lungo trecento metri, dove si innalzavano i diversi edifici del monastero. I portici che si notano nella figura 2, sono le gallerie che il previdente costruttore del monastero aveva fatto innalzare contro il muro di cinta affinché i monaci potessero usare questi passaggi coperti nei giorni di maltempo per le processioni, che essi facevano mattina e sera dalla chiesa abbaziale agli altri due santuari.

La chiesa di Notre-Dame era una vasta rotonda preceduta da un avancorpo rettangolare che gli scavi in corso cominciano a portare alla luce. Dai documenti si sa che al centro della chiesa si trovava l'altare dedicato alla Vergine, protetto da un ciborio rivestito d'oro, e intorno i dodici altari dedicati agli apostoli. La cupola era decorata da mosaici o da pitture.

Se il disegno della vasta chiesa dedicata al Salvatore, alla Vergine e a san Ricario è in qualche modo attendibile, la differenza tra questo grande monumento e le nostre chiese romaniche doveva essere notevolissima. Il santuario principale, volto verso ovest, era costruito sopra una cripta che custodiva le piú preziose reliquie del monastero. Come l'altro santuario, volto ad est, era sormontato da una "torre," il cui aspetto esterno avrebbe dovuto ricordare il coronamento della rotonda di Notre-Dame; entrambe le torri erano fiancheggiate, come ad Aquisgrana, da scale a chiocciola. Esternamente le due estremità della chiesa erano precedute da atrî; quello ovest costituiva l'ingresso principale del monastero. Gli ingressi erano sormontati da tre oratori dedicati agli angeli protettori. Anche la disposizione interna della chiesa era molto caratteristica. Durante gli uffici religiosi quotidiani, i trecento monaci prendevano posto in tre cori, al centro della chiesa e vicino alla divisione dei due santuari, e cosí i loro canti alternati riempivano tutto il vasto edificio. A determinate ore gli uffici erano intercalati da processioni i cui itinerari erano minuziosamente regolati di stazione in stazione. Dei dodici altari, i tre principali, cioè quelli dedicati alla Vergine, al Salvatore e a san Ricario, erano interamente rivestiti d'oro, d'argento e di pietre preziose, e sei "pannelli di bronzo" che rappresentavano "animali, uccelli e uomini" si drizzavano sotto la "torre" est. Oltre gli altari c'erano, situati ai quattro punti cardinali, dei monumenti commemorativi che costituivano le principali stazioni delle processioni quotidiane di monaci. La loro decorazione doveva ricordare sicuramente quella delle croci delle Isole Britanniche che, nello stesso periodo, erano utilizzate come stazioni delle processioni; ma mentre queste croci, elevate all'aperto, erano di pietra, i monumenti all'interno della grande chiesa di Saint-Riquier erano di stucco. Nel lato ovest si trovavano la "Natività" e, un po' prima del coro orientale, la "Passione," che facevano da cornice alla "Resurrezione" a nord, e all'"Ascensione" a sud. Ciascuno di questi monumenti costituiva una illustrazione della scena che commemorava. Si trattava, come ci tramanda un antico testo, di opere di un "lavoro ammirevole," decorate con oro, pietre incrostate e colori sontuosi. Anche in Gallia, come in Gran Bretagna, si eseguivano allora opere di quella scultura figurativa che l'iconoclastia aveva fatto bandire o abbandonare in una gran parte della Cristianità.

Una delle singolarità di *Centula* era il borgo che sorgeva accanto all'abbazia, e che costituiva insieme a questa un'imponente città santa, piú popolata di qualsiasi altra città episcopale della Gallia. Le case, costruite in materiali leggeri come quelle di San Gallo, sono probabilmente scomparse durante l'incendio dell'881, ma i testi risalenti all'inizio dell'epoca carolingia fanno rilevare l'importanza e il rigore urbanistico di questo agglomerato, piú vicino forse alla città classica che al borgo medievale. Un censimento dell'anno 831 elenca 2500 case e 5 chiese, divise in molti *vicus*, strade o quartieri riservati ciascuno a particolari categorie di abitanti. Il *vicus militum* era la residenza dei centodieci cavalieri che avevano una loro chiesa, la "cappella dei nobili." I cavalieri beneficiavano di privilegi, ma tutti dovevano prestare servizio militare per l'abbazia. Gli altri *vicus* erano abitati da artigiani che pagavano i loro tributi al monastero con i frutti del loro mestiere: fabbri, gualchierai, conciatori, calzolai, panettieri, osti, vignaiuoli ed anche mercanti che vi tenevano il loro commercio.

La città santa aveva i suoi sobborghi: in un raggio di sei chilometri sette villaggi, lungo la via liturgica di *Centula*, avevano la stessa funzione delle sette stazioni di Roma, e i monaci e il popolo li percorrevano in processione durante alcune feste annuali, mentre, durante altre, gli abitanti dei villaggi partecipavano alle processioni che si svolgevano a *Centula*. Come a Roma, un severo rituale regolava queste manifestazioni religiose: il numero 7 evocava i sette doni dello Spirito Santo, c'erano sette croci processionali, sette reliquiari, sette diaconi, sette sottodiaconi, sette accoliti. I monaci e il popolo seguivano in file di sette e i cento scolari del monastero chiudevano la processione portando sette stendardi. Tutto era previsto, fino all'itinerario diverso di coloro che non potevano seguire la processione che a cavallo.

Anche se i testi ci tramandano notizie precise su *Centula* è necessario integrarle con qualche dettaglio. L'organizzazione e i regolamenti del monastero e della città furono dettati da Angilberto, nominato abate nel 790,

3. *Saint-Denis. Abbazia, base di pietra. Saint-Denis, Musée de l'Oeuvre*

e quindi la loro costruzione fu di poco anteriore a quelle del palazzo reale e della cappella di Aquisgrana. *Centula* e Aquisgrana furono dunque istituzioni quasi contemporanee, emanate da Carlomagno o dai suoi consiglieri e delle quali l'una spiega l'esistenza dell'altra e, anche se mancano testi storici nei riguardi di Aquisgrana, si è conservata la parte essenziale dei suoi edifici. Queste architetture dell'VIII secolo, anteriori al rinascimento delle lettere, come la bella base di pietra proveniente dalla chiesa abbaziale di Saint-Denis consacrata nel 754 dal papa Stefano II, rappresentano per noi il legame visibile che unisce la civiltà carolingia a un passato ancora nebuloso, mentre un segno decisamente nuovo compare nella storia di *Centula.* Sono proprio i testi antichi a mostrarci a fianco di un feudalesimo nascente l'esistenza di una organizzazione rigorosa di attività civili e religiose che ricorda la severità della disciplina militare, molto vicina alle istituzioni monastiche dettate da Benedetto d'Aniane. La civiltà carolingia basava la sua forza sulla guerra, e finí quando non fu piú capace di contrastare con la violenza la violenza. Senza l'aiuto di una forte disciplina interna, di tipo quasi militare, non sarebbe evidentemente stata capace, nei primi anni del IX secolo, di disporre di tanti talenti per creare splendidi laboratori di calligrafi, pittori, scultori in avorio e orefici.

Caratteri e origini dell'architettura carolingia

Le costruzioni di *Centula* e di Aquisgrana di cui abbiamo parlato sono la prova che, durante il lungo intervallo che separa l'Antichità classica dal Medioevo, all'incirca tre secoli dopo la caduta dell'Impero romano e tre secoli prima che s'innalzino le prime cattedrali gotiche, ci fu un breve periodo in cui la Gallia conobbe un'architettura ordinata, dotata di una tecnica che le permetteva di coprire con volte anche larghi spazi e che aspirava a dare agli uomini il gusto della grandezza. Durante nessun'altra tappa della formazione dell'Europa l'architettura è stata l'espressione cosí diretta e precisa di una politica. Nell'epoca merovingia, anche se esisteva una architettura degna di chiamarsi tale, questa non si espresse mai in forme d'arte che potessero tramandare ai posteri il nome di quella dinastia. Ci sarà al contrario un'"architettura carolingia," un'arte di Corte che sviluppatasi dopo la pubblicazione dei *Libri carolini,* poco dopo il 790, si prolungherà sotto i regni di Ludovico il Pio e Carlo il Calvo. Quest'arte di Corte influenzerà in modo notevole il clero e i dignitari che gravitavano intorno al sovrano, i quali la imiteranno nelle loro costruzioni. I laboratori, rari, servivano luoghi situati a grande distanza tra loro, come dimostrano certe particolarità o certe soluzioni decorative comuni ad Aquisgrana, Saint-Medard a Soissons, Ingelheim, Ratisbona e Germigny-des-Prés. L'esecuzione dei lavori piú pesanti era affidata alla manodopera locale, e i vescovi non mancavano di lamentarsi quando si reclamava troppo dai loro diocesani. Il confronto tra monumenti lontani tra loro aiuta le nostre ricerche ad orientarsi nel campo di un'arte che gli scavi e il ripristino hanno già contribuito a farci conoscere. Anche se le opere interamente conservate sono poche, rimangono molti avanzi che ci permettono di ricostruire la pianta e perfino parte dell'alzato dell'edificio scomparso. Molte di queste architetture sono datate con precisione, e attraverso l'abbondante documentazione, che rende la stesura di una storia dei Carolingi piú agevole di quella dei primi Capetingi, si possono conoscere anche i motivi e le circostanze della loro costruzione.

L'architettura dipinta

Prima di studiare dettagliatamente, monumento per monumento, i diversi elementi dell'architettura carolingia, bisogna individuare ciò che maggiormente caratterizza la sua originalità. Oggi si ammirano le miniature dei libri di chiesa quanto la perfezione del loro testo scritto, e tutto porta a credere che la decorazione delle architetture delle chiese e dei palazzi fosse pervasa dalla stessa magia di colori, stesi a creare motivi ornamentali o a descrivere storie. Questo è convalidato anche dalla testimonianza che il poeta Ermoldo Nigello ce ne dà nel suo *De gestis Ludovici,* dove egli loda piú le pitture che rivestivano le mura che la struttura architettonica del palazzo che questo so-

4. Lorsch. Abbazia, porta trionfale. Decorazione dipinta della sala del primo piano

vrano aveva fatto costruire a Ingelheim presso Magonza. I grandi affreschi della sala imperiale narravano le vicende epiche e leggendarie dei Franchi, dall'antichità fino a Carlomagno, e nelle due navate della cappella palatina alcune scene dell'Antico Testamento si contrapponevano a scene del Vangelo, secondo un'intenzione simbolica. In questo periodo l'iconografia fu insieme piú rigorosa e piú varia di quella degli affreschi romani. Alcuino, Teodulfo e Florio di Lione idearono per questi affreschi dei temi che testimoniano una grande altezza di pensiero. Ci si può domandare se queste pitture, oggi scomparse, siano state pari alle descrizioni che ci sono state tramandate. Se ne è dubitato a lungo, comunque noi qui ci limitiamo a ricordare i magnifici complessi ritrovati a Lorsch, Saint-Germain ad Auxerre, S. Satiro a Milano e S. Massimino a Treviri e ci arrendiamo all'evidenza.

La porta del monastero di Lorsch, che i tedeschi chiamano *Torhalle* e che risale forse all'inizio del IX secolo, imita un arco di trionfo classico a tre fornici. Si innalza isolata, all'estremità occidentale del vasto atrio che precede la

5. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. Decorazione delle volte ▶

6. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. L'arresto di Santo Stefano

chiesa monastica, come i monumenti romani all'entrata dei fori, ed anche se non raggiunge la perfezione degli edifici dei primi secoli della nostra èra, tuttavia ricorda la loro maestosità. La parte superiore della porta di Lorsch è occupata da una vasta sala (10 metri di larghezza per 7 di profondità) la cui destinazione ci è ignota. Poteva forse servire per ricevere l'imperatore che, come fondatore dell'abbazia, aveva il diritto di soggiornarvi (agli imperatori era spesso riservato un alloggio all'ingresso dei monasteri) o come sala d'udienza per l'abate come a Saint-Riquier (questa doveva essere una vecchia tradizione, infatti sappiamo che a Reims il vescovo abitava sopra una delle porte della città).

Qualunque sia stato il suo uso, la decorazione dipinta della sala, ritrovata sotto affreschi medievali, evoca in modo impressionante l'eleganza degli edifici classici e forse non esiste luogo che maggiormente riesca a farci immaginare quella che doveva essere la vita quotidiana nei palazzi carolingi; le pitture murali, ben conservate, ci fanno pensare ad una scena di teatro che gli attori abbiano momentaneamente abbandonata. Questa decorazione a *trom-*

7. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. La lapidazione di Santo Stefano alle porte di Gerusalemme

pe-l'oeil ricorda un tema comune a molti affreschi romani: un architrave dalle fini modanature è sorretto da colonne di marmo che si appoggiano su un basso muro dipinto a riquadri di due colori disposti a scacchiera, motivo questo che si ritrova al piano terreno della galilea di Tournus, costruita nell'XI secolo e, piú tardi, in molte decorazioni dipinte del Medioevo. Purtroppo non siamo in grado di giudicare se la decorazione di Lorsch sia una sopravvivenza o una nuova deliberata ripresa dell'arte antica.

Le pitture murali della cripta di Saint-Germain ad Auxerre sono invece dotate di una spiccata originalità. Eseguite per "il mirabile complesso delle cripte" — come lo definisce una cronaca contemporanea — consacrato nell'865, furono ritrovate nel 1927 da René Louis. Non tutte sono opere dello stesso *atelier*: certamente risalgono all'ultimo periodo le figure di molti vescovi d'Auxerre dipinte a grandezza naturale all'esterno della confessione dove riposava il corpo di san Germano, mute sentinelle alle loro tombe di pietra nascoste sotto il pavimento e intorno ai resti del piú santo dei loro

8. *Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. Pittura decorativa*

9. *Milano. S. Satiro, Cappella della Pietà. Pittura decorativa*

predecessori. Le tre scene della vita di santo Stefano, dipinte nel deambulatorio nord, sono forse anteriori all'857, anno della morte del vescovo Eribaldo. Infatti si sa che questo prelato donò un altare d'argento dedicato al patrono della sua cattedrale e che fu posto sotto l'affresco rappresentante l'arresto di santo Stefano: l'indicazione ci è quindi preziosa per la datazione, considerando anche il fatto che un cronista contemporaneo afferma che questo vescovo aveva fatto ornare la chiesa di "bellissime pitture." La cattedrale carolingia è scomparsa ma gli affreschi di Saint-Germain testimoniano della ricchezza d'immaginazione e dell'abilità dei pittori, superiori persino a quelle dei miniatori. A ragione vi si sono trovate delle analogie con le miniature provenienti dallo *scriptorium* di Saint-Denis, ma nel IX secolo, come anche piú tardi, i pittori di affreschi dovevano essere già specializzati, perché ormai avevano le loro tecniche e le loro convenzioni. A tale riguardo è molto significativa la scena della lapidazione di santo Stefano, in cui tutte le linee che dominano i gesti dei personaggi e gli elementi architettonici che evocano Gerusalemme hanno una direzione, parallela alle linee oblique di una quadrettatura, che si può facilmente ricostruire partendo dal mezzo quadrato in cui è iscritto il semicerchio dell'arco.

La bellezza dei due affreschi, qui riprodotti, è tale da rendere superfluo qualsiasi commento. Un'altra scena, quella che rappresenta Stefano interrogato dai giudici, purtroppo quasi del tutto cancellata, è forse la piú ricca di sensibilità. Anche qui, come nelle altre due, sorprende la varietà delle espressioni conferite ai volti. Questi affreschi sono senza dubbio superiori persino alle migliori pitture del XII secolo. Il realismo del pittore carolingio deriva evidentemente dalla ritrattistica, la cui tradizione si era mantenuta viva in Italia, e forse anche in Gallia, fin dall'Antichità classica: molte immagini di sovrani miniate nei manoscritti carolingi sembrano infatti prese dal vero. Ad Auxerre il gusto naturalistico del pittore si incontra talvolta con quello convenzionale: non si è esitato ad esempio a dipingere un capitello sotto un vero abaco di pietra. Questa caratteristica accomuna le pitture di Auxerre con quelle della *Torhalle* di Lorsch, mentre un'altra — i leggeri arabeschi che sottolineano l'architettura delle volte — le accosta a quelle di poco posteriori di S. Satiro a Milano. Le pitture della cripta di S. Massimino a Treviri, eseguite probabilmente dopo l'invasione normanna dell'883 e sicuramente prima del 943, data di un crollo parziale dell'edificio, si avvicinano a quelle romaniche nella grande uniformità dei volti, ma la scena della crocifissione spicca tra le altre per il vigore della composizione e l'equilibrio dei colori. Alla fine del IX secolo i migliori pittori si erano allontanati dalle valli devastate con maggior frequenza, come ha dimostrato recentemente la Gaborit-Chopin datando con precisione all'ultimo quarto del IX secolo il bellissimo Evangeliario di Saint-Martial a Limoges che fino ad oggi era attribuito ad un artista intorno all'anno mille.

Il mosaico

Il mosaico murale, molto piú fastoso dell'affresco, fu usato nell'architettura cristiana, sia in Gallia sia in Italia, dall'epoca paleocristiana fino al IX secolo. Non conosciamo il luogo di provenienza dei mosaicisti incaricati da Carlomagno di decorare la cupola della cappella di Aquisgrana e dal suo consigliere Teodulfo di rivestire la volta dell'abside e una parte dei muri dell'oratorio della sua villa a Germigny. Del vasto mosaico di Aquisgrana, dove campeggiava, piú grande del naturale, l'immagine di Dio circondata dai ventiquattro vecchi dell'Apocalisse, purtroppo non è rimasto niente; ce ne possono fornire un'idea sommaria un'incisione del Ciampini, uno schizzo del Peiresc e qualche breve descrizione.

L'iconografia era quella tradizionale italiana, ma sembra che i colori usati da questo artista fossero piú numerosi e piú ricchi di quelli dei coevi mosaici romani. A Germigny è rimasta solo la decorazione, piú volte restaurata, dell'abside principale, ma esistono dei rilievi antichi, da me pubblicati, che ci permettono di conoscere con precisione i mosaici scomparsi.

10. Germigny-des-Prés. Chiesa, mosaico dell'abside

Molto interessante risulta il confronto tra la decorazione di Germigny, iniziata verso l'806, e quella di S. Prassede a Roma, ordinata dal papa Pasquale I (817-824) e considerata il capolavoro dei mosaicisti romani del IX secolo. La tecnica è diversa, e il solo elemento iconografico comune ai due monumenti sono i cherubini in adorazione, dalle doppie ali spiegate, nell'intradosso delle volte.

I due mosaici, diversissimi tra loro, sono tuttavia dotati ciascuno di una propria particolare bellezza. L'ispiratore delle decorazioni di Germigny, quasi sicuramente lo stesso poeta Teodulfo, cercò di tradurre in quest'opera le sue teorie filosofiche, affini del resto a quelle aniconiche contemporanee. Il tema centrale consisteva in una descrizione del Paradiso, con i suoi fiori, i suoi alberi e i suoi angeli, promesso agli uomini dopo che Dio — qui evocato solo da una mano sorgente da una nube — aveva donato alla terra la sua Arca dell'alleanza. La mano divina e l'Arca, vigilata da due angeli, erano raffigurate nell'abside, mentre la scena del Paradiso copriva i muri attorno all'altare.

11. Germigny-des-Prés. Chiesa, mosaico dell'abside (particolare) ▶

12. Saint-Quentin. Collegiale, cripta. Mosaico del pavimento

Nessuna influenza bizantina o romana in questa grande opera la cui iconografia non sarà mai piú ripresa. La chiesa di Germigny non era fatta per accogliere una folla di fedeli, ma serviva solo da oratorio ad uno dei piú colti familiari di Carlomagno. Dai suoi poemi egli ci appare come un vero amatore d'arte, un dilettante che sapeva commentare con parole sapienti e preziose la rappresentazione della Terra e del Mondo che aveva fatto dipingere sui muri della sua villa. E, anche se dai temi di queste scene traspare l'influenza di modelli classici, Teodulfo doveva certamente avere altre fonti d'ispirazione. L'abside principale dell'oratorio aveva tutto intorno arcatelle cieche, ciascuna delle quali era decorata dal mosaico di un fiore dai larghi petali stilizzati, detto "palmetta sassanide." Questo motivo, che si ritrova effettivamente in Iran fin dai tempi piú remoti, passò presto nel repertorio decorativo arabo, ed è certamente attraverso la Spagna musulmana che giunse a Germigny. E Teodulfo, originario della Settimania e di genitori goti, durante la sua infanzia aveva vissuto vicino alla Spagna. In molti manoscritti carolingi del IX secolo, e in particolare nell'Evangeliario di Lotario, appaiono archi a sesto acuto, archi lobati e ornamentazioni che certamente provengono dall'arte omayyade, ma non si conosce la strada attraverso la quale queste forme cosí lontane sono pervenute in Gallia.

Carlomagno aveva fatto venire dalle Isole Britanniche, dalla Settimania, da Roma e dall'Italia in generale, dei chierici famosi per farne suoi collaboratori, con l'intento di riprendere in mano le forze vive dei paesi che avevano costituito l'Impero romano. E se per questo l'arte carolingia della pittura murale e dell'affresco mostra una diversità di fonti d'ispirazione, è altrettanto vero che vi si nota l'estrema libertà con la quale i notabili del regno sapevano piegare il mondo delle forme ai loro scopi. L'alta qualità delle opere non deve far credere, infatti, che si sia voluto fare dell'"arte per l'arte," al contrario, tutto sembra rispondere a una intenzione religiosa o a un calcolo politico.

Ci rimangono pochi avanzi di pavimenti in mosaico, ma quelli ritrovati a Saint-Quentin e ad Aquisgrana attestano la sopravvivenza o la ripresa dei metodi antichi.

Esempi e modelli dell'Italia del nord

Nel volume *L'Europa delle invasioni barbariche*, ho segnalato l'importanza che per la nostra conoscenza delle origini dell'architettura carolingia rappresenta la "cripta" della chiesa di Saint-Laurent a Grenoble, monumento dell'VIII secolo. Gli ordini sovrapposti di colonne e colonnette addossate ai muri, i costoloni delle volte e le decorazioni in stucco si ritrovano a Germigny-des-Prés. Questi elementi architettonici propri dell'Alto Medioevo non vengono dal nord ma dalla Lombardia e lo stesso si dica del coro a tre absidi. Questo tipo di abside esisteva a Parenzo nel VI secolo, e si diffuse fin dall'VIII in Italia, Svizzera e Gallia. La via principale che univa Gallia del nord e Italia passava allora per la Svizzera ed è lungo questa via che si ritrovano le prove piú importanti dell'estensione verso nord di forme d'arte mediterranee in generale e particolarmente adriatiche. Dai regni di Pipino e di Carlomagno in poi numerosi fattori hanno favorito queste migrazioni. L'introduzione della liturgia romana in Gallia fu uno degli episodi di una vasta azione politica condotta con estrema logica e che mirava ad una stretta alleanza tra i primi carolingi e il papato. Ambasciate e viaggi stabilivano dei rapporti quasi ininterrotti tra Roma, Saint-Denis e Aquisgrana, mentre la fondazione di numerosi monasteri franchi in Italia, alla fine dell'VIII e nel IX secolo, dava luogo a nuovi scambi. Per rendersi conto di quale fosse il livello dell'arte italiana in questo periodo basta citare come esempi straordinariamente significativi le recenti scoperte di S. Maria a Castelseprio, S. Salvatore a Brescia, S. Benedetto a Malles e S. Giovanni a Müstair.

Nel precedente volume citato, *L'Europa delle invasioni barbariche*, ab-

13. Castelseprio. S. Maria Foris Portas, Natività (particolare)

biamo già parlato della scoperta fortuita, fatta nel 1944, delle pitture della chiesa di S. Maria a Castelseprio, borgo isolato che un tempo fu la residenza estiva degli arcivescovi di Milano. Questi affreschi, che sono una delle vette dell'arte cristiana di tutti i tempi, databili a un dipresso tra l'inizio dell'VIII e la fine del IX secolo, recano evidente l'impronta della scuola di un artista bizantino, anche se la scorretta iscrizione in lettere greche prova che il pittore doveva essere latino. Altri due elementi appartengono all'uso occidentale: certi dettagli dell'iconografia dell'Infanzia di Cristo e la disposizione delle scene a registri sovrapposti, come nelle pitture di S. Giovanni a Müstair e, piú tardi, negli affreschi ottoniani. Oggi è fuori discussione che l'Italia del sud, fortemente imbevuta di civiltà bizantina, abbia fatto conoscere l'arte di Bisanzio ai laboratori dell'Italia del nord e della Gallia; una testimonianza ne sono, a mio avviso, gli stucchi e gli affreschi di S. Maria a Cividale. Molti artisti, che l'iconoclastia aveva lasciato senza lavoro, furono costretti ad abbandonare Costantinopoli e trasferirsi in Italia. Col loro apporto, l'arte occidentale si arricchí di ispirazioni e di forze nuove: L'Adorazione dei Magi a

14. Castelseprio. S. Maria Foris Portas, L'Adorazione dei Magi ▶

Castelseprio, scena di una sovrana grandezza, resta come il simbolo di questo nuovo slancio della pittura occidentale di cui la miniatura carolingia è l'altro sorprendente aspetto.

Da qualche anno, dopo ricerche metodiche, sono state liberate le pitture murali e gli stucchi di S. Salvatore a Brescia, monastero fondato nell'VIII secolo e ricostruito un secolo dopo, probabilmente sotto il regno di Ludovico il Pio. La chiesa, a pianta basilicale, ha proporzioni grandiose. La navata centrale e quelle laterali hanno il tetto a capriate, i grandi archi a pieno sesto appoggiano su colonne scanalate; una parte di queste e tutti i capitelli provengono da monumenti antichi.

La decorazione è costituita da stucchi e da pitture. Gli stucchi, di una perfezione tecnica notevole, ornano l'intradosso degli archi della navata, secondo una vecchia tradizione i cui esempi piú celebri si trovano a Ravenna e datano dal VI secolo. I motivi ottenuti modellando lo stucco sono, a S. Salvatore, di una varietà sorprendente, dalla treccia alla stella, e alcuni ricordano, in una forma piú rozza, quelli di S. Maria a Cividale. Qualunque sia la data di questi stucchi, è impossibile attribuirli ad artisti venuti dalla Gallia e tanto meno riallacciarli ad opere romane; nell'Italia del nord, del resto, in quel periodo dovevano esistere numerosi laboratori locali, considerata la grande attività di costruzioni religiose.

Alla stessa conclusione ci portano le pitture ritrovate nei muri sovrastanti le grandi arcate della basilica bresciana. Come nelle basiliche paleocristiane, l'architettura della chiesa era stata concepita in modo da lasciare ampi spazi tra la sommità degli archi e le finestre poste molto in alto. La bella qualità del disegno e la vivacità dei colori di queste pitture murali si può ammirare in alcuni dei pannelli meglio conservati.

Come vedremo in seguito, l'oratorio del convento di S. Benedetto a Malles ha conservato una parte delle pitture murali che lo decoravano, mentre le sue transenne in lastre di pietra e una parte degli strani e preziosi stucchi del muro orientale sono oggi al Museo di Bolzano.

L'edificio consiste in una semplice sala rettangolare col tetto a capriate, ma un particolare della sua pianta ci rivela alcune soluzioni molto originali: nel muro occidentale si aprono tre alte nicchie, che formano come delle absidi e che un tempo accoglievano tre altari, mentre uno solo sarebbe stato sufficiente per un santuario cosí piccolo. All'epoca della sua costruzione, cioè verso l'inizio del IX secolo, come indicano le sculture della transenna di cui parleremo dopo, già si tentava di accostare tre altari e nello stesso tempo di dare una sistemazione architettonica a questo insieme circondandolo di una cornice monumentale composta di colonne di stucco a sostegno di archi profusi di decorazioni. Tutto ciò costituisce un primo abbozzo di quello che saranno i grandi altari della fine del Medioevo. È probabile che questo interessante complesso sia una replica popolare delle decorazioni dei bei santuari dalle colonne di marmo e dalle figure di bronzo che, secondo antichi testi, si trovavano a

◀ *13. Brescia. S. Salvatore, veduta dell'interno*

16. Brescia. S. Salvatore, affresco del muro sud

Saint-Riquier e in altre chiese monastiche del IX secolo. Le colonne scanalate o decorate ad intrecci di Malles sono accompagnate da animali accucciati, leoni o pantere, e mostrano nella parte superiore alcune cariatidi molto caratterizzate. L'attuale isolamento dell'oratorio, situato lungo una via antica un tempo molto frequentata, ha salvato dalla distruzione questo inestimabile complesso, opera di un laboratorio che appare troppo esperto per non averne eseguiti molti altri.

L'arte dello stucco, eredità del Basso Impero, troppo facile da praticare, non ha certamente contribuito alla creazione di capolavori, ma ha assicurato in gran parte la continuità delle tradizioni della scultura e dell'altorilievo. Purtroppo la perdita di queste opere cosí poco resistenti è stata irreparabile per l'archeologia.

Tutti gli stucchi erano dipinti. A Malles come a Cividale, i fragili rilievi policromi si alternavano con pitture che rappresentavano personaggi o scene. Sopra l'altare centrale sta una grande figura di Cristo, in piedi, con in mano un libro aperto e affiancato da due angeli, mentre sopra gli altari laterali si

17. Brescia, S. Salvatore, frammento di affresco. Brescia, Museo Cristiano

riconoscono santo Stefano e san Gregorio. Nello spazio compreso tra l'altare centrale e quelli laterali sono dipinte due figure, entrambe in piedi: da una parte un ecclesiastico la cui testa si staglia contro un'aureola quadrata, dall'altra un guerriero a capo nudo che tiene con ambedue le mani una pesante spada infilata nel fodero. Si è supposto, e forse a ragione, che il religioso e il guerriero fossero due donatori, o piuttosto — dato che il primo regge un modello della chiesa — i fondatori di questo convento, destinato ad alloggiare i viaggiatori che percorrevano la via, allora la piú frequentata tra quelle che univano la Svizzera con l'alta Italia.

I volti dei due personaggi, dove il colore, sorprendentemente sfumato, crea l'illusione della vita, sono quasi sicuramente dei ritratti. Figure vive come queste non saranno piú dipinte, sui muri delle chiese, per tutta l'epoca romanica; l'arte del ritratto, scomparsa, non rivivrà in Francia che all'inizio del XIV secolo.

A ovest, poco distante da S. Benedetto di Malles, si trova a Müstair la bella chiesa del convento di S. Giovanni. La sua fondazione, voluta dallo stesso

19. Malles. S. Benedetto, muro est. Nicchie che formano absidi

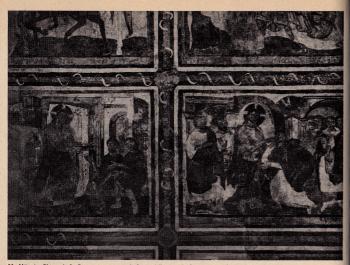
Carlomagno, risale ai primi anni del IX secolo. Architettura e decorazione non appartengono a questa regione della Svizzera, vicina all'alta Italia, che conserva ancora preziosi avanzi della sua arte dell'Alto Medioevo a Disentis, a Coira e a Schänis. La chiesa di Müstail, pittorescamente situata a lato di una montagna, risale all'inizio del Medioevo e la sua abside è una replica cosí fedele di S. Giovanni a Müstair, costruita due secoli prima, che si può riconoscere senza esitazione in questo tipo di chiesa una formula corrente di architettura regionale.

S. Giovanni a Müstair riproduce in una scala di grandezza poco comune la semplicissima pianta di S. Benedetto a Malles. Nel XV secolo l'edificio fu diviso in tre navate da due file di colonne, per sostituire il tetto a capriate con volte a crociera ogivali. In origine la chiesa era una sala rettangolare molto vasta (18 metri di larghezza e di altezza proporzionale) terminante sul lato est in tre absidi di eguale profondità e che sporgono all'esterno. Come a S. Benedetto a Malles le absidi si aprono cosí in alto rispetto al livello del suolo da sembrare piú nicchie di monumenti classici che absidi di chiese ro-

◄ 18. Malles. S. Benedetto, muro est. Un donatore

20. Müstair. Chiesa di S. Giovanni, affreschi del muro nord

maniche. La semicupola a sesto rialzato che le copre è stata evidentemente concepita per ricevere una vasta decorazione dipinta i cui particolari potessero essere chiaramente distinti da ogni parte della chiesa. I muri laterali, su cui si aprivano finestre molto strette, offrivano una abbondante superficie da affrescare. Le pitture furono divise in una lunga serie di pannelli rettangolari dal pavimento fino all'inizio del tetto. Si tratta evidentemente di un tipo di edificio religioso progettato per un impiego razionale della pittura murale. Della costruzione carolingia non è rimasto nessun frammento di modanature o di sculture in pietra, ma non è impossibile che nella parte absidale ci fossero stati, prima dell'importante rimaneggiamento interno del XV secolo, rivestimenti di stucco simili a quelli di S. Benedetto a Malles. In una delle antiche chiese dell'abbazia di Disentis, a circa 150 chilometri da Malles e da Müstair, sono stati ritrovati diversi frammenti di fregi e di teste in stucco che senza alcun dubbio dovevano far parte della decorazione del santuario. Questi frammenti, prodotto di un'arte barbarica, hanno conservato le loro lumeggiature di colori vivissimi.

21. Müstair. Chiesa di S. Giovanni, abside nord ▶

22. Müstair. Chiesa di S. Giovanni, muro nord. Scene della vita di Cristo (particolare)

Il campanile quadrato che si innalza a sud dell'abside di S. Giovanni a Müstair è un'aggiunta del XII secolo, mentre le due gallerie che un tempo correvano, a sud come a nord, lungo i muri laterali, furono costruite nell'Alto Medioevo. Si tratta di una rielaborazione tarda dei portici laterali comuni nelle antiche basiliche merovinge che, come si può notare nelle piante del precedente volume, *L'Europa delle invasioni barbariche*, erano molto numerose in Gallia in quel periodo. In questo caso la galleria aperta è diventata un oratorio, ma conservando, senza dubbio, il suo primitivo carattere funerario.

Le pitture del IX secolo di S. Giovanni di Müstair, ritrovate sotto gli affreschi con cui erano state ricoperte durante il Medioevo, avrebbero per noi un valore inestimabile se dei restauri abusivi non ne avessero cambiato completamente il carattere.

L'effetto d'insieme resta, ed è impressionante. La pittura murale è diventata, agli inizi del IX secolo, un mezzo di edificazione morale e di insegnamento paragonabile a un libro. Le scene dipinte ai tempi di Costantino nelle navate

23. Müstair. Chiesa di S. Giovanni, muro ovest. Giudizio finale (particolare)

di S. Pietro in Vaticano o i grandi mosaici che nel V secolo decoravano S. Maria Maggiore erano lontani dall'avere questa imponente e insistente continuità. La disposizione delle scene in una lunga teoria di pannelli rettangolari continua il canone compositivo già adottato a S. Maria a Castelseprio ed annuncia quello delle pitture ottoniane della regione intorno al Lago di Costanza.

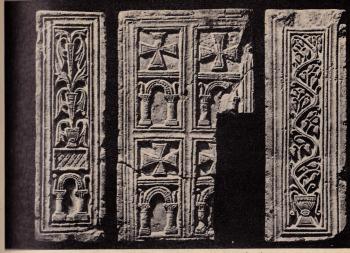
I muri laterali, eccetto qualche scena della vita di santi, sono consacrati all'Antico e al Nuovo Testamento. Il muro occidentale è ricoperto da un'immensa composizione che rappresenta il Giudizio finale: nella parte superiore il ritorno del Figlio dell'Uomo, l'angelo che suona la tromba e i morti che risuscitano dalle loro tombe, piú in basso il Cristo Giudice, circondato da un'aureola circolare e accompagnato dagli Apostoli. È difficile dare un giudizio critico su queste pitture, che, meno sapienti nell'esecuzione di quelle di S. Be-

nedetto a Malles, lasciano tuttavia un'impressione di grandiosità. Le tonalità dei colori, dove dominano i bruni e le ocre, mancano di luminosità, i volti hanno qualcosa di rozzo, ma quest'arte un po' selvaggia attinge la sua grandezza dalla sicura impostazione della composizione globale e dalla sua costruttività architettonica. L'arte dell'Italia del nord aveva egualmente influito — e in maniera davvero preponderante — sulle decorazioni in pietra dei santuari.

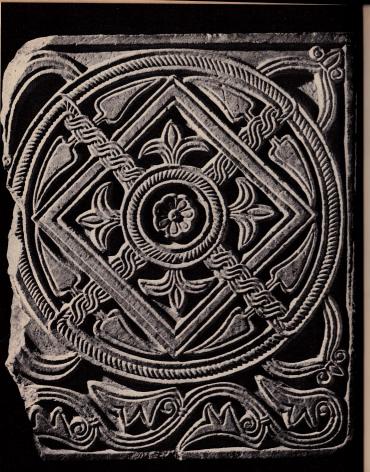
Le transenne, o plutei, chiusure di pietra che separano l'altare dai fedeli e servivano da limite al coro dei monaci o dei canonici riuniti per gli uffici religiosi o i canti sacri, ebbero un grande sviluppo nelle chiese monastiche e nelle cattedrali. Queste balaustre, formate da lastre di pietra attaccate l'una all'altra per mezzo di graffe o di incastri, si prestavano particolarmente alla scultura ornamentale, come del resto vi si prestavano l'ambone, pulpito di pietra posto di fronte ai fedeli raccolti nella navata, e il ciborio, baldacchino sopra l'altare, talvolta in metallo e piú spesso in pietra. L'oggetto piú venerato di tutta la chiesa, l'altare, era spesso rivestito dagli artisti carolingi, come i reliquiari dei santi, da una decorazione di lamine d'oro o d'argento sbalzate, simile a quella dell'altare donato da Carlo il Calvo a Saint-Denis, del quale un dipinto del XV secolo ci permette di apprezzare la ricchezza e la bellezza. Si sa da antichi testi che a Saint-Denis ornamenti di bronzo e d'avorio accentuavano la ricchezza del coro dei monaci, ma di queste magnificenze purtroppo nulla è rimasto.

Esistono ancora in gran parte dell'Europa, in Italia, Svizzera, Germania e Francia, numerose lastre di pietra scolpite, appartenute a santuari dell'VIII e del IX secolo, la cui decorazione a forma di intrecci, spirali e pampini è di un virtuosismo affascinante, ma che sono molto lontane dall'eleganza ancora classica delle transenne di marmo delle chiese ravennati del VI secolo. L'arte carolingia non ha creato, come si è creduto per molto tempo, la decorazione a treccia, ma l'ha ripresa dall'alta Italia e l'ha introdotta in Gallia utilizzandola per ornare santuari rinnovati o di nuova costruzione.

La sola transenna la cui decorazione, del resto molto interessante, può essere attribuita alla rinascita carolingia o almeno all'ingegnosa attività dei laboratori della regione di Metz alla fine dell'VIII secolo, è quella dell'antica chiesa conventuale di Saint-Pierre-en-Citadelle a Metz. Il suo stile si ispira in modo cosí diretto ai temi dell'arte paleocristiana da indurre alcuni archeologi a datarla intorno al VII secolo, ma la recente scoperta di alcune lastre di pietra, scolpite dalla stessa scuola, provenienti dalla chiesa di un monastero fondato nel 783 nella villa reale di Cheminot, presso Metz, ha fatto risaltare l'errore della datazione.

Le lastre di transenne, scolpite a intrecci o a treccia di vimini, sono centinaia; molte utilizzate in seguito per pavimenti, con la decorazione volta verso il suolo, devono a questo la loro conservazione. Trovati in paesi diversi e spesso lontanissimi tra loro, questi frammenti di balaustre presentano straordinarie analogie negli elementi decorativi. Come spiegare questo fatto? Le

24. Metz. Chiesa di Saint-Pierre-en-Citadelle. Lastre di transenna. Metz, Musée Centrale

ricerche abbastanza avanzate ci consentono attualmente di formulare una ipotesi.

Se si osservano su una carta geografica i luoghi dove queste sculture sono state conservate ci si accorge che essi sono ripartiti tra Italia settentrionale e centrale, Svizzera, Gallia, Istria, Austria e Germania del sud. La regione dove il raggruppamento appare piú denso è vicina alle cave di pietra, ancora oggi sfruttate, che si trovano nel punto d'incontro delle attuali frontiere dell'Italia, della Svizzera e dell'Austria. I piú antichi laboratori devono aver operato sicuramente nei pressi di queste cave, per esportare poi la loro produzione, via terra e via mare, in paesi piú lontani. In seguito queste sculture d'importazione vennero a loro volta imitate e le copie diffuse da altri laboratori. Questa può essere la spiegazione dell'uniformità di certi temi un tempo attribuiti al genio dei barbari del nord d'Europa. I lavori di Raffaele Cattaneo, Maurice Prou e Nils Aberg hanno messo in luce l'origine prima di queste decorazioni: l'imitazione rozza di modelli forniti dalla Siria o da Bisanzio e giunti, attraverso l'Istria, fino al nord dell'Adriatico.

26. Aix-en-Provence. Lastra di transenna. Aix-en-Provence, Musée Granet

La cronologia delle transenne scolpite, oggi stabilita con sufficiente precisione, ci permette di seguire la lenta evoluzione di questa industria artigianale a cui si devono alcune belle creazioni come la transenna di Aix-en-Provence.

La piú antica scultura di questo tipo è stata usata per la decorazione della tomba di Saint-Pous a Cimiez, presso Nizza, dove un'iscrizione ricorda che il restauro della tomba, a cui partecipò Carlomagno, avvenne dopo l'anno 775. Lo stesso laboratorio eseguí la decorazione delle nicchie a fondo piatto sistemate in questo periodo nell'interno del battistero di Albenga. Tre altre opere datano con certezza al primo quarto del IX secolo. Sono da citare innanzitutto le lastre di una transenna utilizzate ai nostri giorni per ornare l'altare della cripta di Schänis in Svizzera, e che provengono dall'abbazia fondata in questo luogo verso l'800. Una di queste lastre è molto simile a quella di S. Benedetto a Malles, oggi esposta al Museo di Bolzano. In altre regioni d'Italia il ciborio di S. Apollinare in Classe e la croce di Budrio sono datate da iscrizioni rispettivamente all'810 e all'827. E, infine, si conserva a Saint-Geosmes

◀ *25. Malles. S. Benedetto, lastra di transenna. Bolzano, Museo*

27. Schänis. Chiesa, cripta. Lastre di transenna utilizzate come fronte dell'altare

(Haute-Marne) una grande lastra di transenna che proviene dalla chiesa consacrata nell'886. L'intreccio scolpito in questa tarda opera carolingia è cosí corretto nell'esecuzione da risultare monotono. Molte transenne simili risalgono alla fine del IX secolo, e infatti questo tipo di decorazione a intreccio diverrà in diverse regioni uno dei temi della prima scultura romanica.

Le transenne decorate di tipo longobardo devono essere state — e questo fatto va sottolineato — molto numerose in Gallia nella prima metà del IX secolo, giacché ne sono stati conservati o ritrovati frammenti in numerose località: Marsiglia, Aix-en-Provence, Les-Arcs (Var), Fréjus, Apt, Avignone, Carpentras, Vienne, Lione, Bordeaux, Bayon, Reims, e alcune ricerche iniziate recentemente ne riveleranno ancora. Queste testimonianze materiali sono di estrema importanza.

I contemporanei di Carlomagno, e in modo particolare Eginardo, lo hanno celebrato per le grandi opere che l'imperatore portò a compimento, come la cappella e il palazzo di Aquisgrana e il palazzo di Ingelheim, e per

28. Milano. S. Ambrogio, cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro. Lastra di transenna usata come fronte d'altare

quelle che intraprese, come il grande ponte di pietra che doveva attraversare il Reno, ma egli è stato lodato di piú per l'impegno e l'autorità con cui iniziò, sia per suo ordine diretto sia attraverso i suoi *missi dominici*, in tutto il suo regno il restauro delle chiese troppo vecchie o povere per servire degnamente alla celebrazione del culto.

A questo piano di rinnovamento si deve senza dubbio la sistemazione delle nuove transenne, ma la cessata attività dei laboratori dei marmorai della Aquitania, determinata dalle guerre e dalle invasioni arabe, rese indispensabile l'importazione di sculture dall'Italia del nord, ed è per questo che la decorazione a intreccio potè diffondersi velocemente e senza ostacoli in gran parte della Gallia.

27. Schänis. Chiesa, cripta. Lastre di transenna utilizzate come fronte dell'altare

(Haute-Marne) una grande lastra di transenna che proviene dalla chiesa consacrata nell'886. L'intreccio scolpito in questa tarda opera carolingia è cosí corretto nell'esecuzione da risultare monotono. Molte transenne simili risalgono alla fine del IX secolo, e infatti questo tipo di decorazione a intreccio diverrà in diverse regioni uno dei temi della prima scultura romanica.

Le transenne decorate di tipo longobardo devono essere state — e questo fatto va sottolineato — molto numerose in Gallia nella prima metà del IX secolo, giacché ne sono stati conservati o ritrovati frammenti in numerose località: Marsiglia, Aix-en-Provence, Les-Arcs (Var), Fréjus, Apt, Avignone, Carpentras, Vienne, Lione, Bordeaux, Bayon, Reims, e alcune ricerche iniziate recentemente ne riveleranno ancora. Queste testimonianze materiali sono di estrema importanza.

I contemporanei di Carlomagno, e in modo particolare Eginardo, lo hanno celebrato per le grandi opere che l'imperatore portò a compimento, come la cappella e il palazzo di Aquisgrana e il palazzo di Ingelheim, e per

28. Milano. S. Ambrogio, cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro. Lastra di transenna usata come fronte d'altare

quelle che intraprese, come il grande ponte di pietra che doveva attraversare il Reno, ma egli è stato lodato di piú per l'impegno e l'autorità con cui iniziò, sia per suo ordine diretto sia attraverso i suoi *missi dominici*, in tutto il suo regno il restauro delle chiese troppo vecchie o povere per servire degnamente alla celebrazione del culto.

A questo piano di rinnovamento si deve senza dubbio la sistemazione delle nuove transenne, ma la cessata attività dei laboratori dei marmorai della Aquitania, determinata dalle guerre e dalle invasioni arabe, rese indispensabile l'importazione di sculture dall'Italia del nord, ed è per questo che la decorazione a intreccio potè diffondersi velocemente e senza ostacoli in gran parte della Gallia.

29. Modello del reliquiario d'Eginardo. Parigi, collezione privata

Eginardo, scrivendo al "suo carissimo figlio" Vussino, lo consigliava di cercare di capire certi principî di Vitruvio studiando attentamente una cassa decorata con colonnette d'avorio, eseguita dall'artista Eigil "ad imitazione dei modelli antichi." La critica moderna, sbagliando, ha sminuito spesso la portata di questa tendenza ad imitare opere classiche, infatti de Montesquiou-Fezensac ha ritrovato in un manoscritto della Bibliothèque Nationale l'immagine di un reliquiario, a forma di arco di trionfo romano, che Eginardo aveva offerto alla sua abbazia di Maestricht. L'opera, in legno rivestito d'argento sbalzato, recava, in un clipeo sul frontone, un'iscrizione a carattere lapidario che ricordava il nome del donatore. L'edicola era decorata su ogni faccia. Ciascuno dei lati piú grandi era un quadrato perfetto e i registri della composizione corrispondevano alle divisioni regolari di questo quadrato (laddove la geometria dei modelli antichi, determinata dal triangolo equilatero, era piú sottile), ma la decorazione della volta a botte riproduceva fedelmente gli archi di trionfo romani. Come ha giustamente affermato de Montesquiou-Fezensac: "Tutto sommato, quello che è stato chiamato il rinascimento carolingio si è realizzato non tanto nel rimettere in uso un tale o tal altro motivo della Antichità classica o del Basso Impero, che non erano mai scomparsi del tutto dalla Gallia, quanto in una migliore comprensione di questi motivi e in una ritrovata idoneità a riprodurli direttamente." Dalla fine del VI secolo erano state fatte imitazioni dell'antico, come il cippo reliquiario di Saint-Marcel-de-Careiret, il sarcofago di marmo con scene di caccia al Museo di Tolosa, e nell'VIII secolo, l'iscrizione della tomba di Teodechilde a Jouarre che si ispirava all'epigrafia romana. Ma quello che per l'artista merovingio non era altro che un'occasione per arricchire con l'imitazione i suoi mezzi espressivi, diviene per l'artista carolingio una ricerca deliberata. Le idee politiche e le nuove istituzioni, che tendevano a far rivivere l'antico Impero romano d'Occidente, hanno indubbiamente influenzato e incrementato questo atteggiamento. Il trono di bronzo di Saint-Denis, ad esempio, ricorda molto da vicino nella sua forma, se non proprio nei particolari, una sedia curule romana, tanto che nel passato ci si è sbagliati nel datarlo, e la statuetta equestre di Carlomagno, come le monete con la sua effigie, hanno lo stesso carattere "antico." Questo ritorno alle origini aveva il medesimo valore didattico nel campo delle arti figurative che in quello delle lettere: studiare delle opere antiche di quattro o cinque secoli non era piú straordinario di quanto non lo sia, oggi, far imparare ad un ragazzo una favola di La Fontaine. E, inoltre, le maestose rovine dell'Antichità classica, in mezzo alle quali vivevano i contemporanei di Carlomagno, assumevano per essi lo stesso valore decorativo che ha per noi un castello del XVII secolo. In tutto questo non esiste dunque niente di interamente paragonabile ai sentimenti che animeranno i teorici del Rinascimento nel XVI secolo.

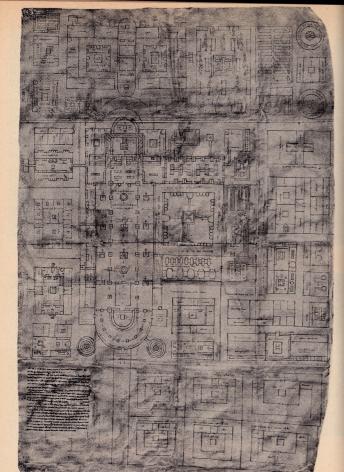
L'abilità con la quale gli scultori carolingi sapevano riprodurre fedelmente capitelli e fregi classici ci è dimostrata da un capitello di stucco, accostato

30. Aquisgrana. Cappella palatina, tribuna. Parapetto di bronzo (particolare)

31. Lastra scolpita (particolare). Gussago, S. Maria Vecchia

32. Nîmes. "Maison Carrée," trabeazione (particolare)

33. Lorsch. Abbazia, porta trionfale. Facciata ovest (particolare)

al suo modello, e dagli stupendi parapetti della tribuna nella cappella imperiale di Aquisgrana. A questa abilità, forse unica, si aggiunga quella di copiare gli avori del V secolo in un modo talmente perfetto da trarre in inganno gli archeologi. Questi straordinari risultati, che fanno piú onore all'abilità tecnica dell'artista che alla sua sensibilità e fantasia, gli danno tuttavia un posto particolare nella storia della psicologia dell'arte: dopo di lui, infatti, per parecchi secoli nessuno sarà piú capace in Occidente di imitare un modello. La crisi del X secolo affossò l'eredità del mondo classico tanto che Villard de Honnecourt, per citare un caso, non era capace di riprodurre col disegno, nel suo *Taccuino*, i rosoni delle cattedrali di Basilea e di Chartres. L'artista medievale aveva del mondo esterno una visione imperfetta, talvolta forse piú pregevole, nei risultati, della pittura dal vero, ma che ha privato la storia, dalla fine del IX secolo agli inizi del XIV, di quel documento essenziale che è il ritratto. L'arte del ritratto del periodo carolingio va però considerata piú come una sopravvivenza di una pratica secolare che un vero rinascimento. Il papa Gregorio Magno, morto nel 604, ad esempio, aveva fatto ritrarre in medaglioni di stucco sua madre e se stesso, e, nel secolo seguente, le statue di S. Maria a Cividale hanno espressioni talmente realistiche da far supporre che il loro autore abbia adoperato dei modelli dal vero.

Una nuova urbanistica: città, monasteri e palazzi

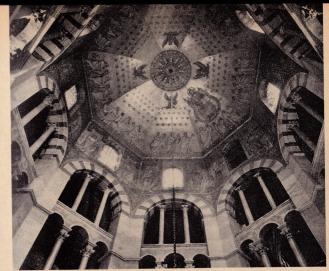
Anche se la dinastia carolingia giunse fino al X secolo, il periodo delle grandi costruzioni fu breve: cominciò alla fine dell'VIII secolo e si arrestò intorno all'845, anno in cui le invasioni normanne si fecero piú pressanti. La storia dell'urbanistica carolingia è quindi quella di un'impresa concepita audacemente ma interrotta troppo presto.

Nei primi anni del IX secolo l'Impero franco si estendeva dal centro della Germania fino al sud dell'Italia, e sembrava destinato ad una pace eterna. La demolizione delle mura di Reims, Langres, Melun, Francoforte, Ratisbona e forse di Beauvais fu iniziata in quel periodo per liberare le città dalla strettoia delle mura costruite, agli inizi del III secolo, a difesa del solo centro urbano. Lo smantellamento delle fortificazioni, voluto dai vescovi e approvato dall'imperatore, indica che allora si progettava di ingrandire la città. La riforma del clero delle cattedrali — uno degli avvenimenti piú notevoli dell'epoca — e l'organizzazione dei servizi di ospitalità e di assistenza ad imitazione di quelli già esistenti nei monasteri, avevano reso indispensabili nuove sistemazioni urbanistiche. La necessità di difendersi dalle invasioni normanne, determinando verso l'850 la costruzione di altre mura di cinta, pose bruscamente fine a questi lavori.

Crodegango, vescovo di Metz, redasse verso il 754 una regola che imponeva al clero della sua cattedrale un genere di vita simile a quello dei monaci. Dal 755 all'815, alcune decisioni conciliari e ordinanze capitolari tesero ad estendere la riforma a tutto l'impero. Affinché i canonici potessero vivere e pregare in comune, si rese necessaria la costruzione di un "capitolo" che comprendesse una sala per riunioni, un refettorio, un dormitorio e vari oratori. Un'antica pianta ci illustra la disposizione del capitolo di Metz verso il XVIII secolo. Anche se nel corso dei secoli questo insieme di costruzioni ha subito vari rimaneggiamenti e modifiche, tuttavia il suo aspetto "inorganico," tanto per adoperare un termine moderno, denota l'antichità dell'impianto generale, del quale bisogna far rimarcare le notevoli dimensioni: circa 100 metri di lunghezza per 70 di larghezza.

Carlomagno sceglieva lui stesso i vescovi del suo regno, e li sceglieva bene. Leidrado, nominato nel 798 al seggio di Lione, era un vecchio *missus dominicus*. Un chierico venuto da Metz l'aiutò a riformare la sua cattedrale secondo le nuove regole. Leidrado costruí vicino alla vecchia cattedrale di Saint-Etienne, che misurava non piú di 20 metri di lunghezza, una chiesa tre volte piú grande, i cui resti sono stati ritrovati nel 1935. La stessa cosa fu fatta a Vienne qualche anno dopo: vicino al nuovo capitolo si costruí una chiesa (Saint-Sauveur), le cui vestigia, individuate di recente, ci parlano di dimensioni simili a quelle della nuova cattedrale di Lione.

A Lione e a Vienne una chiesa era stata costruita appositamente per i

◄ 14. *San Gallo. Pianta generale dell'abbazia (progetto). San Gallo, Stiftsbibliothek*

36. Aquisgrana. Cappella palatina, cupola

canonici mentre altrove ci si limitava di solito ad assegnare ai canonici una delle due chiese che costituivano il gruppo della cattedrale. Aldrico, vecchio canonico di Metz, una volta nominato vescovo di Mans, nell'832, fece ricostruire le due cattedrali (Saint-Etienne e Notre-Dame), aggiungendovi un chiostro per i nuovi canonici. La chiesa di Notre-Dame, consacrata nell'834, e dedicata al Salvatore e alla Vergine, ricevette quattordici altari, cinque dei quali, secondo una disposizione che ricordava quella delle cappelle palatine, furono posti nelle tribune. A Metz ci si era limitati a creare alcuni oratori isolati, per aumentare gli altari necessari a un clero numeroso; a Mans, invece, da questa istituzione nacque un'architettura nuova, paragonabile quasi, per la sua perfezione, a quella di Aquisgrana.

La stessa cosa accadde in altre città. I gruppi episcopali dell'epoca merovingia a poco a poco fecero luogo a un imponente complesso di edifici che giunse ad occupare la maggior parte della zona urbana del Basso Impero. La riforma canonicale, diffusa attraverso l'esempio, trionferà dovunque nell'XI secolo, ed è grazie a queste iniziative carolinge che si potrà piú tardi disporre

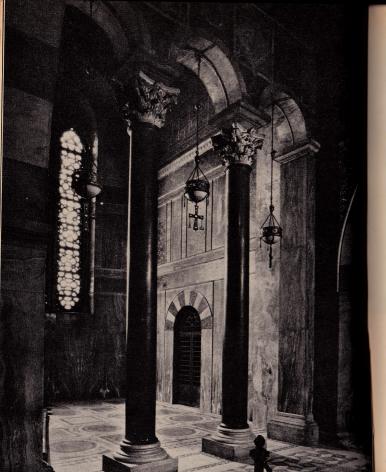
◀ *35. Aquisgrana. Cappella palatina, veduta dell'interno*

del terreno necessario per edificare le immense cattedrali romaniche e gotiche, che cambieranno l'aspetto delle città.

La villa di tipo gallo-romano sarà sostituita dal castello e dal villaggio solo nell'XI secolo. Alcuni documenti del IX secolo fanno menzione degli abitanti della campagna, senza descriverli. I monasteri e i palazzi di questa epoca sono invece piú noti e la loro struttura e la disposizione interna degli ambienti ci danno preziose informazioni sui nuovi caratteri dell'abitazione e sull'evoluzione dell'architettura. Abbiamo già parlato della grandiosità del monastero di Saint-Riquier, la cui pianta aveva come modulo il triangolo, simbolo della Trinità. Un vasto atrio, sul tipo di quello di S. Pietro a Roma, precedeva invece le abbazie di Fulda e di Lorsch, mentre le altre abbazie coeve erano state progettate secondo una pianta piú razionale, che prevedesse la loro funzione sia come luogo di preghiera sia come centro agricolo e ospitale.

La biblioteca di San Gallo conserva un documento di valore immenso: una pianta disegnata a inchiostro su cinque pezzi di pergamena cuciti assieme che fu inviata prima dell'829 all'abate Gozberto per la ricostruzione del suo monastero. Alcune precise annotazioni ci permettono di leggere questa pianta, vecchia di mille anni, quasi si trattasse di un progetto uscito dal moderno studio di un architetto. L'insieme degli edifici forma un grande rettangolo lungo piú di 230 metri. La regolarità del tracciato, che ricorda quella delle *insulae* delle città romane dei primi secoli, ci dà un'idea della sistemazione urbanistica a scacchiera che avrebbero dovuto avere le nuove città progettate dai Carolingi. Tutte le costruzioni si organizzano attorno al luogo di preghiera, la chiesa: a sud, verso il sole, il dormitorio, il refettorio e le celle dei monaci, disposte intorno a un chiostro quadrato, ad archi; a nord l'abitazione dell'abate e la scuola; ad ovest, ai due lati del monumentale peristilio della chiesa, le foresterie, quella dei nobili e quella dei poveri e, alla periferia, il noviziato e l'infermeria, insieme alla casa del medico e a una sala destinata alle visite, e poi il frutteto, il cimitero, l'orto, i laboratori, il mulino, il forno, le abitazioni dei servitori e la fattoria.

La pianta e le didascalie indicano una decisa ricerca di "comfort." Gli edifici risultano uniti tra loro da gallerie coperte. Gli ambienti, vasti, sono riscaldati da ipocausti o da caminetti e l'arredamento è composto di tavoli, letti, armadi, panche e sedie spostabili. Le quattro sale da bagno sono riservate ai monaci, ai novizi, ai malati ricoverati all'infermeria e all'abate. Quest'ultimo dispone di un padiglione a due piani cosí organizzato: al pianterreno un salone di rappresentanza, con due fontane e alcuni sedili e un locale con otto letti; al primo piano, altri due ambienti. La cucina e i servizi sono nella zona comune. I locali della foresteria sono provvisti di caminetti e le scuderie hanno piú file di mangiatoie. L'infermeria è fornita di un padiglione isolato per i contagiosi. Le finestre della casa del medico si aprono su un giardino coltivato a piante medicinali. Diciotto qualità di legumi sono coltivate nell'orto e vi sono quattordici varietà di piante da frutto nel frutteto del cimitero. Il pollaio e il recinto per l'allevamento delle oche sono a pianta circolare. Tutte queste costruzioni non costituivano niente di sorprendente in quell'epoca, come testi-

37. Aquisgrana. Cappella palatina, deambulatorio ▶

39. *Aquisgrana. Cappella palatina, tribuna. Il trono imperiale*

monia una cronaca a proposito degli edifici voluti da Ansegiso, abate di Fontenelle dall'823 all'833.

La costruzione del palazzo di Carlomagno, iniziata prima del 798, non era ancora completamente ultimata nell'814, anno della morte dell'imperatore. La celebrità delle parti superstiti è giustificata. La cappella, rimasta quasi del tutto intatta, è di una qualità eccezionale, ma questo bellissimo monumento non doveva essere un caso isolato in un paese dove contemporaneamente si costruiva *Centula* e si progettava San Gallo.

Le parti principali del palazzo sono state individuate attraverso gli scavi. Un grande rettangolo, lungo 200 metri, separava l'*aula* dalla cappella: e lungo il suo lato ovest correva una galleria in legno che univa i due edifici. Dopo aver studiato i rilievi degli scavi, l'architetto e archeologo Robert Vassas è giunto ad alcune constatazioni di grande importanza, che qui pubblichiamo per la prima volta. L'atrio della cappella corrisponde a due quadrati, ciascuno di 17 metri di lato. Una costante proporzione regola la composizione generale. Il quadrilatero permetteva di riportare correttamente sul terreno il tracciato

◀ 38. *Aquisgrana. Cappella palatina, tribuna*

40-41. Germigny-des-Prés. Da un acquarello del 1841. La chiesa prima della sua ricostruzione. Arco dell'abside

della pianta, ma il modulo aveva anche una funzione piú nobile, quella cioè di rendere possibile una ripetizione simmetrica e armoniosa delle diverse parti di un tutto. A questo riguardo, il quadrilatero delle cripte di Saint-Germain ad Auxerre è meno significativo di quello di Germigny-des-Prés, che coincide con tutte le dominanti della costruzione, sia in pianta che in alzato.

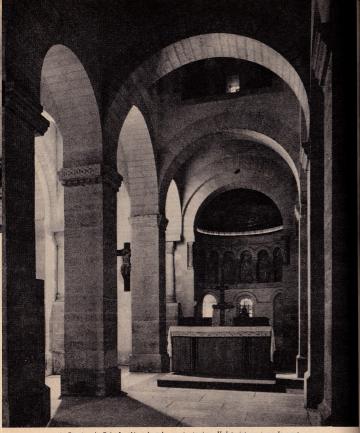
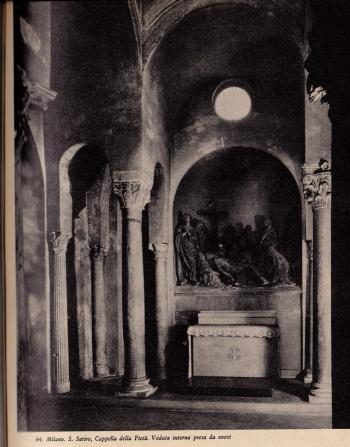
Il palazzo di Carlomagno, due volte meno esteso di quello degli imperatori bizantini a Costantinopoli, era piú vasto però delle maggiori ville gallo-romane conosciute, e non doveva niente al palazzo merovingio che lo precedeva e che gli scavi ci hanno rivelato orientato diversamente. La sala imperiale di Aquisgrana era molto piú grande degli appartamenti di rappresentanza dei papi nel palazzo del Laterano. Sembra che facendola costruire Carlomagno abbia voluto imitare il piú impressionante monumento romano dei dintorni, l'*aula palatina* a Treviri, la famosa "basilica" che ancora oggi possiamo ammirare.

L'imitazione del monumento di Treviri è ancora piú sensibile nel palazzo di Ingelheim, presso Magonza, che, cominciato da Carlomagno nel 777 e compiuto da Ludovico il Pio, fu completamente ricostruito dagli Ottoni rispettando, pare, quasi tutta la pianta primitiva. Qui la sala del trono riproduce fedelmente, con una dimensione due volte minore, l'*aula* costantiniana con la sua abside e, come ad Aquisgrana, un cortile separa la grande sala dalla chiesa.

42. Germigny-des-Prés. La chiesa dopo la sua ricostruzione. Veduta interna presa da ovest

L'insieme degli edifici si sviluppa in un quadrato, di circa 100 metri di lato, che si prolunga verso est in un monumentale ingresso a semicerchio. La villa carolingia ritrovata nel 1953 a Ginevra ripete in un modo sorprendente, ma ridotta di due volte, la disposizione del palazzo di Ingelheim.

A tre scale diverse, i palazzi di Aquisgrana, di Ingelheim e di Ginevra sono stati concepiti e realizzati secondo gli stessi canoni costruttivi delle grandi istituzioni monastiche della Gallia carolingia. Tra tutti Aquisgrana predominava non solo per la perfezione architettonica della sua cappella, ma anche per le sue dimensioni: in architettura il segreto della grandezza sta nel creare grandi spazi con forme semplici, ed Aquisgrana, l'Escorial e Versailles ne sono la dimostrazione in tre periodi storici diversi.

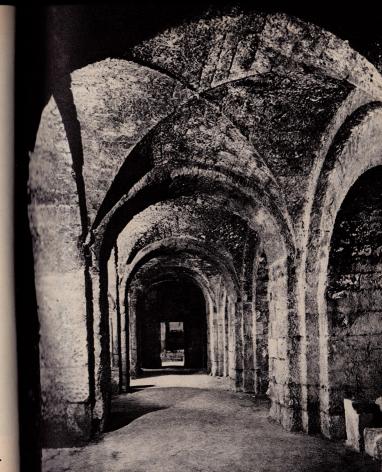
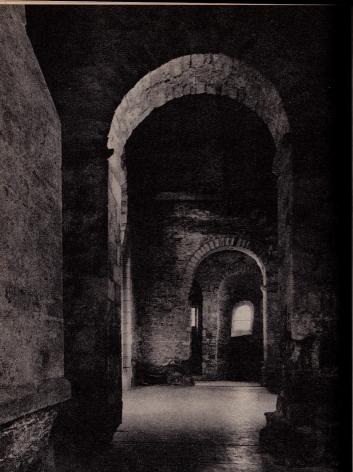
43. *Germigny-des-Prés. La chiesa dopo la sua ricostruzione. Veduta interna presa da ovest*

44. *Milano. S. Satiro, Cappella della Pietà. Veduta interna presa da ovest*

Una nuova concezione architettonica della chiesa

Gli artisti della rinascita carolingia hanno saputo dare alle chiese monastiche e alle cattedrali una pianta e un'architettura interna ed esterna completamente nuove.

Questa è una scoperta che gli storici dell'arte hanno fatto da poco. Se per molto tempo l'architettura carolingia non è stata citata in alcun manuale d'arte, ciò si spiega col fatto che nessuno dei suoi monumenti, anche i piú celebri come la cappella palatina di Aquisgrana, si è conservato integro. Sono rimasti solo dei frammenti, porzioni di edifici, miracolosamente rispettati in mezzo alle ricostruzioni, dispersi nella vasta distesa dell'antico Impero carolingio e separati da enormi distanze. Alcune cripte, come quelle di Saint-Médard a Soissons e di Saint-Germain ad Auxerre, alcuni cori coperti da volte, come quello di Saint-Philbert-de-Grand-Lieu, un immenso vestibolo a piú piani, quello di Corvey, cosí come la porta trionfale di Lorsch e la Basse-Oeuvre di Beauvais, testimoniano la varietà degli esterni delle costruzioni di questa grande epoca. Nelle pagine che seguono, le fotografie di questi edifici, riunite, ci potranno far immaginare quello che erano nel loro insieme le grandi chiese oggi mutilate. Spiegare la loro nascita rappresenta un problema molto importante per lo storico, giacché l'architettura religiosa non ha conosciuto che tre grandi tappe dall'Antichità fino al Medioevo: la basilica col soffitto in legno dell'antico mondo romano, la chiesa del Basso Impero e della prima età bizantina raccolta attorno a una cupola, ed infine la chiesa carolingia, preceduta e terminata da sapienti strutture a volta, che annuncia e prepara la chiesa completamente coperta da volte del Medioevo.

I vari elementi di cui si compone la chiesa carolingia esistevano, isolati, nell'architettura classica o nelle chiese di Roma e d'Italia, ma l'unione di questi elementi e la loro consapevole combinazione rappresentano una vera novità architettonica. Per spiegare le cause di questo fenomeno si è parlato di prestigio o di estetica. Ma anche se questi motivi hanno contribuito al felice risultato, evidentemente i nuovi programmi erano stati imposti, fin dall'inizio del IX secolo, dallo sviluppo del culto delle reliquie e dalla riforma della liturgia, voluta da Pipino e da Carlomagno per imitare i riti delle chiese romane. Le tavole cronologiche e le piante comparative di questo volume appoggiano, crediamo, questa opinione, ma resta ancora molto da scoprire in un campo dove è impossibile ricostruire con assoluta certezza la successione continua delle forme.

Alcuni anni fa, Louis Blondel fece una scoperta molto importante: i suoi scavi di Saint-Maurice di *Agaunum* rivelarono che la basilica fondata nel 515 dal re Sigismondo era stata completamente trasformata ai tempi di Carlomagno. L'antica navata a navatelle laterali, col tetto a capriate, era stata rispettata, ma, alle due estremità, erano state aggiunte due absidi a piú piani. Il pianoterra di ciascuna abside era occupato da una confessione con un passaggio semicircolare che comunicava senza dislivelli con la navata. Questo tipo di confessione

45. Soissons. Saint-Médard, cripte. Veduta interna presa da nord ▶

47. Saint-Philbert-de-Grand-Lieu. Abbazia, cripte. Cappella di Saint-Sauveur. Veduta da est

ha origine a Roma, dove compare verso la fine del VII secolo. Infatti i ripetuti attacchi dei barbari alla città avevano costretto, anche contro la tradizione, a trasportare nelle chiese all'interno delle mura i corpi dei martiri troppo esposti nei cimiteri *extra muros*. Nel pavimento del santuario era stata scavata una *confessio*, camera poco piú grande del sarcofago che doveva ospitare, disponendovi attorno un passaggio semicircolare per consentire ai fedeli di pregare ai piedi del sepolcro che sormontava l'altare. Durante il pontificato di Gregorio III (731-741), questi lavori furono compiuti almeno in cinque chiese romane, e in particolare a S. Crisogono. I pericoli di quest'epoca sconvolta invitavano a cercare l'intercessione dei santi. Paolo I, papa nel 765, fece aprire un gran numero di sepolcri nelle catacombe per distribuirne i corpi tra le chiese della città. Poco dopo cominciò l'esodo delle reliquie romane, clandestinamente o con autorizzazioni particolari, verso tutta una parte dell'Europa, e

◀ *46. Saint-Philbert-de-Grand-Lieu. Abbazia, cripte*

48-49. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. Parte orientale. - Pilone all'ingresso del deambulatorio

particolarmente in Gallia. E, insieme alle reliquie, anche il modello della *confessio* romana si propagò, nel VII e nel IX secolo, verso il nord, come testimoniano, in Italia, le due chiese ravennati di S. Apollinare in Classe e S. Apollinare Nuovo, in Svizzera Saint-Maurice di *Agaunum*, le piante di San Gallo e due chiese a Coira, in Germania a Seligenstadt, in Belgio a Nivelles, in Gallia a Saint-Denis, nella basilica consacrata nel 754 da papa Stefano II.

Le due cripte della basilica di Saint-Maurice riproducono la pianta delle confessioni romane, ma questo è il solo legame che le unisce all'Italia. A Roma, la *confessio* è sotterranea e vi si accede mediante due scale, mentre le cripte di Saint-Maurice sono quasi allo stesso livello del pavimento della navata. D'altra parte, la pianta a due absidi opposte, apparsa a Roma solo nella chiesa della *Schola Francorum*, fatta costruire da Carlomagno, non si diffonderà in Italia, poco e per poco tempo, che all'inizio del periodo romanico. Queste due caratteristiche collegano molto da vicino *Agaunum* con i monumenti della rinascenza carolingia. La cripta allo stesso livello della navata ricorda un particolare delle basiliche merovinge, nelle quali la tomba del santo era posta

50. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte. La confessione vista da ovest ▶

52. Corvey. Abbazia, pianoterra del portico

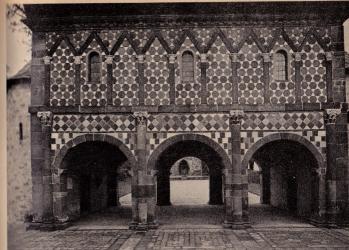
direttamente sul pavimento tra l'altare e il muro absidale: la cripta carolingia, quindi, consiste quasi in un monumento trionfale costruito sopra questa tomba. La pianta a due absidi opposte che appare due volte nel progetto di San Gallo e si ritrova contemporaneamente a Saint-Maurice, a Fulda e nella cattedrale di Colonia, avrà una lunga discendenza in Renania, nella Germania centrale e, in forme diversificate, nel sud della Gallia. Queste chiese carolinge differiscono sostanzialmente dalle basiliche a due absidi opposte del V secolo nell'Africa del nord e in Spagna; in queste ultime alla contro-abside ovest era riservata una funzione funeraria, mentre nelle prime (per esempio Saint-Maurice, Fulda, *Centula* e la cattedrale di Reims) l'abside occidentale ospitava l'altare maggiore. Queste chiese erano dunque volte ad occidente.

La storia delle costruzioni dell'abbazia di Fulda ci permette di capire le ragioni di questo orientamento. Le grandi basiliche romane del Laterano e di

◄ *51. Corvey. Abbazia, facciata*

53. Corvey. Abbazia, tribuna del portico

S. Pietro e il Santo Sepolcro a Gerusalemme avevano l'ingresso volto a est, come il Tempio di Salomone. Allora vigeva la consuetudine di pregare guardando il sole nascente, ma se questo avveniva per il sacerdote officiante altrettanto non era per i fedeli. Probabilmente fu per questa ragione che, verso la fine del IV secolo, si rinunciò all'orientamento ad occidente per costruire delle chiese che avessero il loro santuario volto ad est e le basiliche costantiniane sono testimoni di questa antica ed effimera usanza. Nondimeno, quest'ultime, e in particolare S. Giovanni in Laterano, cattedrale di Roma, furono imposte come modello alle chiese della Gallia a partire dall'VIII secolo. Contemporaneamente, l'adozione dei riti liturgici praticati nella basilica lateranense e in quella vaticana, decisa da Pipino ed estesa da Carlomagno, fu una delle caratteristiche piú importanti della rinascenza carolingia.

54. Corvey. Abbazia, tribuna del portico

56. Lorsch. Abbazia, porta trionfale. Facciata ovest

Uno dei piú attivi propugnatori della liturgia romana fu san Bonifacio che fondò il monastero di Fulda in una regione della Germania che proprio i Franchi avevano aperta alla dottrina cristiana. La prima chiesa, giudicata presto troppo piccola per il gran numero di monaci, fu ricostruita dall'abate Ratgario nel 794. Il nuovo edificio, che riproduceva in pianta e nell'orientamento la basilica di S. Pietro a Roma (ma con l'aggiunta, ad est, di una piccola abside che ospitava un altare secondario) ed era vasto quasi quanto il suo modello, fu la piú grande di tutte le chiese innalzate in quell'epoca. Compiuta la chiesa, fu deciso di costruire secondo l'uso di Roma, "*more romano*," come dice la cronaca del monastero, un vasto atrio quadrato simile a quello di S. Pietro.

Sia quest'ultima chiesa sia S. Giovanni in Laterano non avevano una abside orientale che, per quanto ne sappiamo, compare per la prima volta a Fulda. Si è tentato di vedere nell'aggiunta della contro-abside una specie di compromesso fra lo spirito riformatore e il rispetto delle tradizioni locali, e gli

◄ *55. Lorsch. Abbazia, porta trionfale. Veduta da sud-ovest*

57. Beauvais. Notre-Dame de la Basse-Oeuvre. Veduta esterna del lato sud

oratori secondari collocati nella parte est delle chiese romaniche del mezzogiorno della Francia, orientate ad occidente, come ad Arles-sur-Tech, sembrano aver avuto questa funzione.

Piú precise sono le informazioni che possediamo sulla genesi della cripta carolingia, quale apparve a Saint-Philbert-de-Grand-Lieu, a Saint-Médard a Soissons e a Saint-Germain ad Auxerre nel secondo quarto del IX secolo. Si tratta quasi di una seconda chiesa costruita, in onore del santo che essa ospita, all'estremità della navata e all'incirca sul suo stesso piano, e che sorregge sulle sue volte il santuario, coperto a volta o con legno, a cui si accede per mezzo di scale monumentali.

La cripta carolingia è un monumento nuovo nell'architettura cristiana. Anche se le piante delle cripte di Saint-Philbert-de-Grand-Lieu, di Soissons e di Auxerre sono diverse e testimoniano nella loro varietà della ricchezza inventiva degli architetti di quel tempo, tuttavia rispondono allo stesso programma. Qui l'accesso alla tomba del santo non è dato da uno stretto passaggio a emiciclo, come a Roma, ma da un largo deambulatorio piegato a gomito che permette alla folla di circolare, sostare e pregare, alla luce delle lampade e dei ceri, intorno al luogo sacro. Dei vasti annessi, destinati a sepolture privilegiate e ad oratori secondari, raggruppano all'interno della cripta carolingia ciò che un tempo era sparso attorno alla basilica paleocristiana. A Soissons, gli ambienti usati per sepoltura sono scavati a nicchie come gli antichi mausolei. Giustapponendo alla cripta, verso est, un oratorio a pianta circolare e a diversi piani, gli architetti carolingi hanno dotato l'architettura religiosa di un elemento completamente nuovo, che fece scuola in Borgogna (Saint-Germain ad Auxerre, Flavigny, Saulieu, Digione) ma che comparve anche a Hildesheim.

Di fronte ai santuari elevati al di sopra delle vaste cripte si pensò di innalzare all'altra estremità della navata, cioè verso ovest, una seconda costruzione a piú piani coperti da volte, la cui forma, come testimoniano avanzi o testi, fu altrettanto varia di quella delle cripte poste a oriente. Il pianoterra poteva avere la funzione di "vestibolo," come a Saint-Germain ad Auxerre e a Lorsch, oppure quella di accogliere una cripta dove erano conservate preziose reliquie, come a *Centula*. In questo monastero, nell'abbazia di Fontenelle e nella cattedrale di Reims, il pianoterra funzionava da coro occidentale all'altar maggiore della chiesa dedicato, come a S. Giovanni in Laterano, al Salvatore. A *Centula* e a Reims questo santuario principale serviva come parrocchia per i laici. A Reims un battistero era stato disposto presso l'altare. A Seligenstadt, sul Meno, a est di Magonza, nella chiesa fatta costruire da Eginardo nell'831, c'era una tribuna, dove questi prendeva posto durante le funzioni religiose, che conteneva un altare e alcuni reliquiari. Come ad Aquisgrana, la tribuna serviva da loggia ai notabili e quest'uso si è conservato durante tutto il Medioevo.

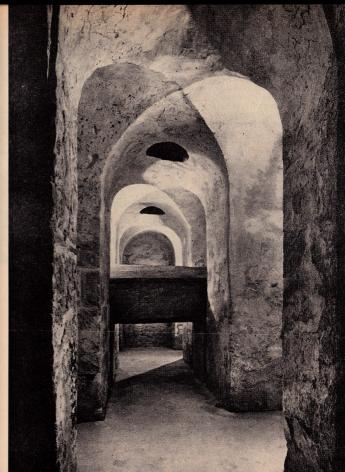
A Saint-Germain ad Auxerre solo una parte della costruzione che precedeva la navata può essere ricostruita con certezza. L'architettura di questo grande monumento sembra che avesse qualche analogia con la celebre "antinavata" o vestibolo di Corvey, ancor oggi esistente. Se discordanti sono le opinioni sulla destinazione della vasta sala che costituiva il piano terreno della colossale costruzione, tutti gli archeologi concordano nel magnificare le qualità eccezionali della sua architettura. La massiccia costruzione occidentale della chiesa di Corvey fu edificata tra l'873 e l'885. Il pianoterra, che serve da passaggio, è quasi buio (difetto che si rimproverava alla fine del X secolo ai vestiboli carolingi delle cattedrali di Auxerre e di Reims) poiché le sue volte a crociera si appoggiano a pilastri quadrati, dai bellissimi capitelli, troppo vicini tra di loro. I due piani superiori, invece, costituiscono un'immensa tribuna, aperta ampiamente verso la chiesa e inondata di luce.

A Corvey, "filiale," come indica il suo nome, nell'abbazia di Corbie (Somme), e nella cappella fatta erigere da Carlomagno ad Aquisgrana, si può veramente prendere coscienza della grandezza e dell'originalità dell'architettura

58. Saint-Philbert-de-Grand-Lieu. Abbazia, transetto visto da sud-est

carolingia. Quest'arte ha avuto certamente i suoi ispiratori e i suoi maestri, ma è stupefacente che in quei pochi monumenti rimastici la diversità delle soluzioni apportate ad edifici dello stesso carattere sia insieme grande e sempre ingegnosa.

I principî e le regole del mondo antico erano ancora vivi in Gallia all'inizio del IX secolo. Come abbiamo già detto, il quadrato era stato preso come modulo per le architetture di Aquisgrana, Germigny-des-Prés, Saint-Germain ad Auxerre e Saint-Médard a Soissons. Una delle migliori cronache del IX secolo, quella del monaco Héric, ci spiega come fu parzialmente ricostruita, dall'841 all'865, la chiesa abbaziale di Saint-Germain ad Auxerre. I lavori furono ordinati da Corrado, conte d'Argovia, zio di Carlo il Calvo e abate laico del monastero, che era stato preservato dalla cecità per intercessione di san Germano. Sua moglie Aelis restò ad Auxerre per sorvegliare il cantiere, mentre lui

59. Saint-Philbert-de-Grand-Lieu. Abbazia, cripte. La confessione romanica ▶

raggiungeva la sua contea. Si decise di ingrandire la basilica verso est, nel lato dove la collina scende a raggiungere il letto della Yonne. Furono chiamati i piú famosi architetti, i quali prima prepararono una pianta e poi fecero eseguire un modello in cera per dare l'idea esatta dell'alzato e dell'architettura del futuro monumento. Furono designati i capomastri e i sorveglianti dei lavori, e si iniziò la costruzione. Mancando il marmo nella regione, e non contentandosi dei materiali locali, furono inviati in Provenza, a due riprese, alcuni monaci, prima ad Arles e dopo a Marsiglia, per procurarsi delle colonne antiche. Una volta trovate e acquistate, le colonne furono trasportate attraverso il Rodano e la Saône fino a Chalon e da qui proseguirono via terra. Le cripte e il santuario superiore, che era completamente coperto da volte, furono consacrati solennemente da Carlo il Calvo il 6 gennaio 859. L'enorme costruzione che precedeva la navata, e che scomparve del tutto solo nel 1820, fu ultimata e consacrata qualche anno piú tardi, nell'865. Sembra che tra questi due grandi avancorpi a piú piani coperti da volte sia stata conservata la navata della vecchia basilica che risaliva al V secolo.

La rinascenza carolingia, in effetti, sembra che non abbia mai operato nessun cambiamento al tipo di navata centrale, con piú piccole navate laterali, coperta da un tetto in legno, come testimoniano gli avanzi di quella di Saint-Denis e un testo relativo a Saint-Remi a Reims. Durante il IX secolo si continuano ad usare colonne monolitiche per sopportare le grandi arcate, mentre delle vere creazioni sono state realizzate nel campo delle architetture coperte da volte, cripte e santuari superiori, antinavate a piú piani e tribune, cappelle e oratori a pianta centrale.

L'elemento piú importante appare nella tribuna di Aquisgrana. Si tratta dell'associazione dell'arco di spartimento e della volta a botte trasversale, sapiente applicazione della legge delle spinte che è stata ripetuta piú di duecento anni dopo nella costruzione del vestibolo a piú piani che precede la navata a Tournus. L'impiego ingegnoso dell'arco di puntello per sopportare la copertura di un ambiente circolare appartiene molto probabilmente alla Gallia, giacché se ne ha ancora un esempio all'inizio del romanico nel deambulatorio arcaico della chiesa di Auneau, non lontano da Chartres.

La cupola costruita con fusi o anforette disposti gli uni dentro gli altri e la cupola poggiante su trombe o pennacchi, retaggio dell'architettura del Basso Impero, sono presenti ad Aquisgrana e a Germigny-des-Prés. Gli archi che sostengono le cupole su trombe della chiesa di Germigny e le volte a crociera della cripta di Saint-Médard a Soissons, e che avranno molta importanza nell'elaborazione della prima architettura gotica, rivelano il raggiungimento di una superiore tecnica costruttiva. Tecnica che permette di coprire una cripta con volte a botte e a crociera interamente fatte di superbi conci di pietra, mentre piú tardi, dal X secolo alla metà del XII, non si sapranno costruire che volte di pietrame per le prime chiese romaniche. In questa cripta va notato però un curioso contrasto: la struttura ciclopica delle camere sepolcrali è notevole, ma le nicchie che ne animano le pareti sono state scavate a colpi di piccone invece di essere costruite insieme al muro stesso. Questo in-

60. Digione. Chiesa di Saint-Bénigne, da un'incisione di Lallemand. Parigi, Bibliothèque Nationale

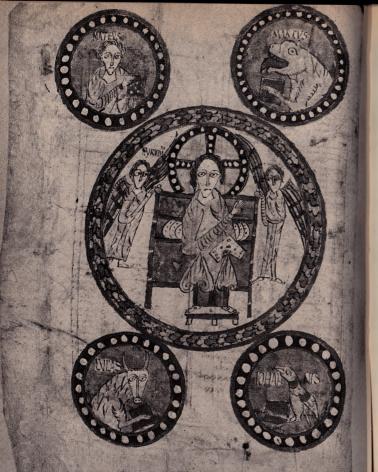
contro tra una tecnica sapiente e un uso barbarico compare, sotto diverse forme, in altre opere carolinge.

Il pilastro cruciforme dalle sporgenze poco pronunciate, eredità dell'architettura romana, è stato comunemente adoperato nelle costruzioni a volta dell'epoca carolingia come ad Aquisgrana, Germigny-des-Prés e Saint-Germain ad Auxerre. In quest'ultimo monumento i pilastri cruciformi del vestibolo a piú piani, molto piú importanti di quelli della cripta, somigliano in modo stupefacente ai pilastri che permetteranno, intorno al mille, di coprire a volta le doppie navate laterali e forse le tribune della vasta cattedrale d'Orléans, il piú antico dei grandi edifici dell'Europa romanica quasi del tutto coperto da volte. Bisogna sottolineare l'interesse di questa forma, elemento di progresso, che unisce l'arte romanica a quella carolingia come l'arco di spartimento e la volta a botte trasversale. Mecenati, monaci e artisti dell'XI secolo hanno avuto una netta coscienza di ciò che la Francia aveva perduto con la scomparsa di Carlomagno e di Carlo il Calvo e di ciò che si doveva all'arte carolingia.

Oggi si sa che a Saint-Philbert-de-Grand-Lieu la confessione coperta da volte a crociera, il sarcofago che vi è racchiuso e soprattutto la grande navata dai piloni e dagli archi in mattoni e pietre alternati sono cattive imitazioni del coro carolingio, immaginate all'inizio dell'XI secolo dai monaci venuti a Tournus per restaurarvi il culto di san Filiberto. Ugualmente, a Germigny-des-Prés, la falsa dedica carolingia incisa in periodo romanico sui pilastri dell'oratorio di Teodulfo è un omaggio reso dai monaci di Saint-Benoît-sur-Loire ai fasti dei tempi di Carlomagno, come tramanda la cronaca del loro monastero. Sempre intorno allo stesso periodo, la cripta e il coro sopraelevato di Florigny furono ricostruiti nel rispetto piú scrupoloso dell'ordinamento carolingio, trasformando solo da circolare a poligonale la pianta della rotonda che si innalzava a est dell'abside.

Ma il piú bell'omaggio reso all'architettura carolingia si ammirava prima della Rivoluzione nella chiesa romanica di Saint-Benigne a Digione, dove la rotonda orientale della cripta carolingia era divenuta un immenso oratorio a tre piani: non si trattava di una imitazione del Santo Sepolcro, come un tempo si è creduto, ma del mausoleo trionfale di una civiltà.

JEAN HUBERT

Seconda parte

I manoscritti dipinti

Laboratori di Corte

La pittura carolingia ha nei testi miniati le sue testimonianze piú brillanti, piú numerose e, soprattutto, le uniche superstiti: gli affreschi e i mosaici, salvo qualche eccezione, sono completamente scomparsi. Questa pittura sembra nascere all'improvviso e come dal nulla: dopo tre secoli dominati dagli immensi sconvolgimenti politici nel corso dei quali si sgretola lentamente il mondo antico, l'arte occidentale è esaurita. In Italia, gli eredi diretti della Grecia e di Roma conservano delle loro antiche tradizioni solo un ricordo confuso, vago, e i bagliori che queste tradizioni proiettano ancora rendono piú cupa una notte senza apparente speranza; limitata alla decorazione, l'arte dei nuovi popoli è votata alla ripetizione di motivi e di tecniche: dal suo contatto con la civiltà mediterranea ormai in declino, nessuna scintilla viva era ancora scaturita, niente di duraturo, nessuna solida promessa. Questo contatto aveva indubbiamente illuminato gli abitanti delle isole, ma essi restavano ancora duri, schematici, e per molto tempo della loro storia, incapaci di rinnovarsi.

Nascita del libro illustrato carolingio

Nondimeno la scintilla scaturí: nel terzo anno del regno di Pipino, il 754, cioè l'anno stesso in cui, coincidenza notevole, debutta ufficialmente la dinastia carolingia, nel mese di luglio, lo scriba Gundohino terminava e faceva decorare a *Vosevium* una raccolta di Evangeli scritti su ordinazione di una donna di nome Fausta e del monaco Fuculfo. Niente di simile era stato visto nel continente a nord delle Alpi: l'arte del libro carolingio comincia con Gundohino come la dinastia detta carolingia con Pipino. Va ricordato infatti che il 6 gennaio del 754, il papa Stefano II si incontrò col padre di Carlomagno a Ponthion, presso l'attuale Vitry-le-François, e l'accompagnò fino a Saint-Denis, dove procedette alla sua incoronazione. Il papa era circondato da un seguito numeroso di cardinali e alti funzionari della curia; il suo viaggio

◄ *61. Vosevium (?). Evangeli detti di Gundohino. Autun, Bibliothèque Municipale*

63. Vosevium (?). Evangeli detti di Gundohino, san Matteo. Autun, Bibliothèque Municipale

◀ *62. Vosevium (?). Evangeli detti di Gundohino, Cristo in maestà (particolare)*

63. Vosevium (?). Evangeli detti di Gundohino, san Matteo. Autun, Bibliothèque Municipale

◀ *62. Vosevium (?). Evangeli detti di Gundohino, Cristo in maestà (particolare)*

era stato preceduto da due ambasciatori inviati a Roma da Pipino nel 750 per convincere il papa Zaccaria della necessità di un cambiamento di regime politico presso i Franchi, viaggio la cui importanza non sfuggí ai contemporanei: Gundohino, menzionando diligentemente l'anno del nuovo regno, sembra voler insistere sull'importanza capitale di questo avvenimento che avrebbe avuto cosí notevoli conseguenze. Secondo i costumi, alcuni doni, forse gioielli di avorio o di metalli preziosi e libri, furono certamente scambiati in questa occasione. Sarebbe poco prudente associare in un modo o nell'altro la raccolta di Evangeli di Gundohino alla visita di Stefano II e all'incoronazione di Pipino; lo giustificherebbe soltanto una semplice concordanza di date. Ma dove Gundohino, o meglio il suo illustratore, hanno preso i loro modelli? Indubbiamente nel nord dell'Italia, in quella regione intermedia tra il nord germanico e il mezzogiorno romano che già aveva influenzato i Merovingi in ogni campo: la Lombardia, che i viaggiatori dovevano attraversare per andare da Roma in Gallia, dove la vicinanza di Ravenna, divenuta essa stessa longobarda nel 751, aveva determinato stretti contatti artistici col mondo bizantino — con il quale il papa e i Franchi intrattenevano al massimo rapporti pacifici. Il Cristo degli Evangeli di Gundohino riproduce quasi linea per linea la figura regale dell'elmo di Val di Nievole: veste, avambraccio dritto striato di simili pieghe parallele e posto allo stesso modo, capelli ricadenti da entrambi i lati del viso (alla moda longobarda, come sappiamo attraverso gli scritti di Paolo Diacono e la croce d'oro del duca Gisulfo), e sedile a piccoli supporti verticali; i cherubini, guardie celesti, hanno sostituito i soldati di Agilulfo; la corona di foglie che sta attorno a Cristo imita quella del guerriero di Ittenheim e i medaglioni circondati di perle hanno molti equivalenti longobardi. Va notato, inoltre, quanto questa immagine rammenti quella dell'altare di Rachis a Cividale, contemporanea agli Evangeli di Gundohino. Il primo monumento della pittura carolingia potrebbe essere facilmente scambiato per un'opera longobarda. Gli evangelisti in piedi che vengono dopo la figura di Cristo sono di tradizione greca, i loro simboli si allungano, o si presentano a mezzo busto, di fronte, come a S. Vitale a Ravenna. Queste immagini dunque ci riportano verso l'Italia del nord, e piú esattamente verso quei barbari che fino ad allora avevano assorbito meglio di ogni altro la civiltà mediterranea; ma un particolare però ce ne allontana, le curiose palmette che marcano i ginocchi di Cristo: questo motivo, caratteristico dei pittori insulari, nella forma metallica e secca che assume qui, è la traduzione fortemente schematizzata delle pieghe che si formano sulle gambe di personaggi seduti di fronte. Questa stessa caratteristica, che si nota sul sarcofago del vescovo Agilberto a Jouarre del 680 circa, ci ha indotto giustamente a un confronto con le Isole Britanniche; qui come a Jouarre il libro aperto, appoggiato sulla gamba sinistra, è nascosto in parte dal ginocchio. Inoltre la decorazione zoomorfa delle iniziali è di tipo merovingio. Malgrado queste tracce barbariche, gli Evangeli di Gundohino spiccano per la totale indipendenza dall'ambiente che li circonda: qui l'artista si rivolge alle fonti italiane, o meglio, a quella corrente impura che rappresenta ai suoi occhi la tradizione mediterranea.

Il libro illustrato alla Corte di Carlomagno
Primo saggio: l'Evangeliario di Godescalco

Quasi trent'anni dopo, nel 781, il figlio di Pipino, Carlo, visita a Roma il papa Adriano I. Un altro libro segna per noi, come nel 754, questo nuovo incontro tra un pontefice e un re franco, ma questa volta l'opera non è casualmente contemporanea all'avvenimento, ne è il risultato. L'arte carolingia comincia ai nostri occhi con l'incoronazione di Pipino, assume il suo vero carattere col viaggio romano del futuro Carlomagno, e, da allora fino al suo esaurimento, resterà l'arte della corte, della dinastia, della famiglia nel senso piú largo: il re, tutti i suoi discendenti, i parenti, i familiari, i suoi grandi servitori. Dopo il suo ritorno ad Aquisgrana, Carlo affida ad un certo Godescalco l'incarico di far eseguire per suo uso personale un Evangeliario, cioè una raccolta di pericopi, o di estratti di Evangeli disposti secondo l'ordine liturgico; il volume sarà terminato prima della morte di sua moglie Ildegarda avvenuta il 30 aprile 783. Di Godescalco, che dal nome sembrerebbe un franco, non sappiamo niente, forse era un familiare del re, suo *ultimus famulus*, come scrive in una dedica dove loda la preveggente saggezza di Carlo e il suo interesse per l'arte del libro, definendolo *providus et sapiens, studiosus in arte librorum.* Anche se non possiamo ricostruire che mentalmente i modelli di cui si è servito Godescalco, attraverso il paragone constatiamo che appartenevano tutti al mondo bizantino. La fonte della vita che segue i ritratti degli evangelisti è rappresentata qui per la prima volta in Occidente. Questa immagine, che fin dal IV secolo apparteneva al repertorio dell'arte cristiana d'Oriente, serviva da decorazione finale ai canoni evangelici, nella traduzione greca d'Eusebio, sotto forma del Santo Sepolcro di Gerusalemme, forma che le ampolle dell'olio, portate dalla Terra Santa dai pellegrini, avevano resa popolare in Italia, come si può vedere dagli esemplari, conservati a Monza e a Bobbio, molto probabilmente doni della regina longobarda Teodolinda. La posa degli evangelisti, raggruppati all'inizio del libro, è conforme alla tradizione greca, ed infatti il migliore termine di paragone di questi ritratti si trova in quelli di S. Vitale (VI secolo), mentre l'architettura che fa da sottofondo trova riscontro in esemplari greci, posteriori, è vero, ma non bisogna dimenticare che l'iconoclastia ci ha privati di tutto ciò che vi era di piú antico.

Carlo, dopo aver soggiornato tutto l'inverno del 780 a Pavia, la capitale longobarda dove sei anni prima aveva fatto prigioniero il re Desiderio e si era impossessato di tutti i suoi tesori, era giunto a Roma, per Pasqua, come signore; suo figlio Pipino vi ricevette il titolo di re d'Italia e vi fu battezzato da Adriano, come ricorda Godescalco in una nota al calendario dell'Evangeliario. Ripassando per Parma, Carlo vi incontrò l'anglosassone Alcuino, che cinque anni dopo si stabilirà presso di lui ad Aquisgrana. L'Evangeliario è con sicurezza una conseguenza di questo viaggio a Roma e in Lombardia, ma la sua esecuzione, anche se le sue origini sono da ricercarsi in Italia, è praticamente "barbarica." A quel tempo gli Insulari, sia che venissero dall'Irlanda o dall'Inghilterra, dominavano piú o meno direttamente gli ambienti artistici a

64. Diocesi di Magonza. Evangeliario di Carlomagno, san Marco. Parigi, Bibliothèque Nationale

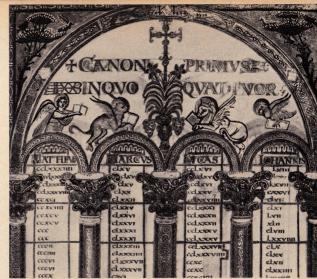
65. Diocesi di Magonza. Evangeliario di Carlomagno, san Luca. Parigi, Bibliothèque Nationale

nord delle Alpi, e per il loro virtuosismo grafico godevano dovunque di un incontestabile primato. In questo Evangeliario si ritrovano infatti molti motivi dei manoscritti insulari: trombe, volute, intrecci dagli angoli a forma di fuso, dentellature e soprattutto le caratteristiche grandi iniziali irlandesi (*Liber*, *Initium*); altri motivi vengono invece dal Mediterraneo: palmette e rami sottili dipinti in bianco su fondo scuro, greche viste in prospettiva, sfumature multicolori, cornetti disposti uno a rovescio dell'altro. L'arte dei pittori di Carlomagno si esplica in generale attraverso questa doppia corrente, ma l'Evangeliario si distingue da tutti gli altri manoscritti eseguiti per l'imperatore, per un sapore medio-orientale squisitamente suo. In tutta la produzione dell'arte di Corte non ritroveremo piú quei lineamenti carnosi del Cristo, quei grandi occhi neri dallo sguardo caldo, quelle guance su cui grava un naso che noi indoviniamo camuso anche se presentato di fronte, quella bocca stretta, né troveremo quegli evangelisti dal magro volto barbuto, o quelle vesti le cui pieghe sono sottolineate da filetti neri e chiari alternati; le differenze non sono meno nette nella tecnica, fatta qui di larghe ma poco cariche stesure di colore, in toni invariabilmente freddi. Qualunque sia l'origine, o la formazione, dei suoi immediati successori a Corte, è certo che essi hanno presto sostituito il pittore dell'Evangeliario il quale, nella *familia* reale e nelle sue varie ramificazioni, non ha avuto seguito. Ma solo nel Salterio e nel manoscritto di Giorgio d'Amiens, a Corbie, descritti nel precedente volume, ritroveremo i caratteri stilistici dell'Evangeliario e allora potremo capire da che cosa deriva questo sapore siriaco di Godescalco: entrambi gli artisti appartengono allo stesso mondo. E non è a Corbie, l'abbazia di Adelardo, dove soggiornò il re longobardo Desiderio, che la pittura occidentale ha preso in parte il suo slancio?

La pittura alla Corte di Carlomagno: gli artisti del secondo gruppo

Slancio improvviso, ma incerto, inesperto, e che ben presto devierà bruscamente, per riprendere qualche anno piú tardi il suo cammino con un nuovo stuolo di artisti. L'Evangeliario di Godescalco si trovava curiosamente, fin dal XII secolo al piú tardi, a Saint-Sernin a Tolosa, antica capitale di Ludovico, re di Aquitania, il futuro Ludovico il Pio. Il perché e per quali intermediari sia giunto a Tolosa non si sa: sarebbe facile accumulare ipotesi seducenti e inverificabili. Può darsi che Carlomagno l'abbia donato a suo figlio. Non va dimenticato, infatti, che anche il Sacramentario di Gellona aveva preso la strada del Mezzogiorno e che Benedetto d'Aniane era uno dei consiglieri piú ascoltati di Ludovico il Pio. In ogni modo sembra che le esitazioni, di cui questo cambiamento di esecutori è un segno, siano durate qualche tempo. Un Salterio che Carlomagno commise allo scriba Dagulfo verso il 783, per farne dono a papa Adriano, non è illustrato, come non lo è una quasi contemporanea raccolta di Evangeli, anche se molto lussuosa. È evidente che se avesse avuto a disposizione un pittore di suo gradimento il sovrano non avrebbe lasciato senza illustrazioni un dono offerto al pontefice e con una dedica di Alcuino.

66-67. Medio Reno. Evangeli detti di Ada, san Matteo - san Luca. Treviri, Stadtbibliothek

Nella prima parte degli Evangeli oggi a Treviri, redatta verso il 785 e che porta il nome di Ada, pretesa sorella di Carlomagno e sconosciuta per altri motivi, non esistono pitture, mentre la seconda parte, posteriore, è illustrata. La conclusione sembra farsi chiara, ma non bisogna abusare delle ipotesi, soprattutto se favorevoli. Ormai l'arte carolingia si confonde strettamente con l'arte di Corte, che sarà, sino al suo esaurimento, il vivaio degli artisti che ne creeranno le diverse ramificazioni o "scuole." Quello che piú importa, e importerà per lungo tempo ancora, è, in effetti, il mecenate, l'uomo che distribuisce gli incarichi, crea fonti di lavoro, fa vivere: una volta scomparso lui anche l'artista scompare o passa a un altro. La *familia* del sovrano è l'animatrice, il centro: noi vedremo che le "scuole" non sono divise da paratie stagne, ma si succedono cronologicamente di pari passo con i mecenati, e che gli artisti (o i tecnici, che è la stessa cosa) passano dall'una all'altra, e che insomma si tratta, anche se sotto forme diverse, di un'arte prettamente carolingia, che è unita alla dinastia e che non esisterà piú senza la sua volontà. In questo caso contano gli uomini animatori o esecutori, non i luoghi dove le circostanze li hanno indotti a stabilirsi. Il cambiamento di indirizzo si può datare dopo il 795, nel periodo cioè in cui Carlo si installa nel suo palazzo appena costruito, anche se

69. Evangeli, tavola dei canoni evangelici (particolare). Londra, British Museum

non ancora ultimato, d'Aquisgrana. Tra i grandi spiriti che lo circondano spicca Eginardo, suo futuro biografo, letterato, poeta, conoscitore di qualsiasi espressione artistica e per questo chiamato Beseleel, il mitico orefice, l'autore dell'Arca dell'alleanza. Di Eginardo conosciamo, attraverso un disegno, un'opera in metallo, il piedistallo di una croce fatto a forma d'arco trionfale, da lui offerto alla sua chiesa di Maestricht nell'830 circa, un oggetto di ispirazione squisitamente romana, imperiale, come del resto lo sono i volumi dipinti per Carlomagno dopo l'Evangeliario. Niente ci impedisce di attribuire ad Eginardo l'ispirazione di questa seconda "scuola" regale.

Tra tutte le opere decorate alla Corte di Carlomagno, oltre agli Evangeli oggi al British Museum, che già danno l'avvio alla svolta e si distinguono per certe caratteristiche che ritroveremo in seguito, conserviamo quattro manoscritti la cui qualità non ha l'eguale. Del primo solo un'immagine e due righe di testo si sono salvati dall'incendio che nel 1731 distrusse la biblioteca di Sir R. Cotton: si tratta del secondo Evangeliario eseguito per il re, forse

◀ *68. Medio Reno. Evangeli detti di Ada, san Luca (particolare)*

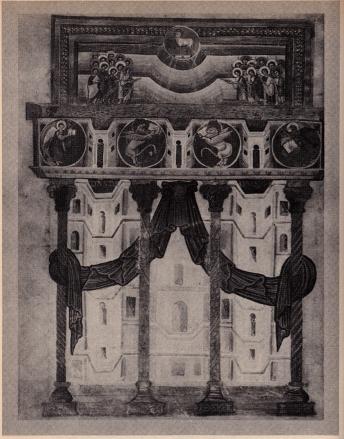
70. Evangeli, san Giovanni (particolare). Londra, British Museum

71. Evangeli, Zaccaria e l'angelo. Londra, British Museum ▶

72. Medio Reno. Evangeli, l'annuncio a Zaccaria. Londra, British Museum

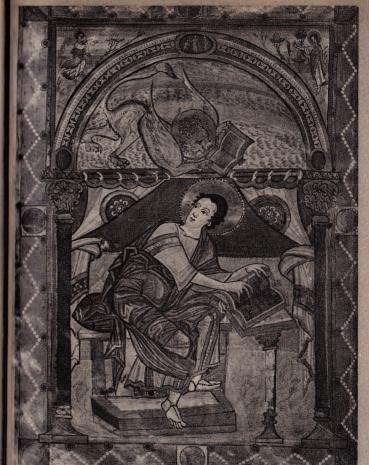
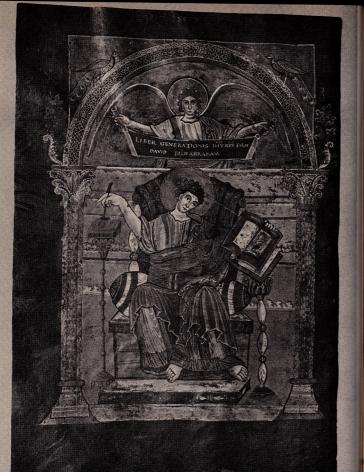
per sostituire il primo da lui donato al figlio Ludovico. I personaggi sono del tipo italo-alpino che si nota, per esempio, negli Evangeli di sant'Agostino di Canterbury eseguiti nel VI secolo, o nella rilegatura d'avorio di Genoelselderen, contemporanea del secondo Evangeliario e proveniente dallo stesso ambiente artistico. Continuità secolare che non ha niente di sorprendente, libera dalle tecniche, assicurata per lunghi periodi dallo scrupolo degli artisti e dal tirocinio dei metodi artigianali; questi pittori, servitori di ceti piú o meno elevati, appartenevano alla *familia*, a un gruppo cioè dedicato a diversi lavori di arte domestica, e pertanto omogeneo, sia che si trattasse di pittura, di avorio o di metallo.

Lo stesso tipo italo-alpino compare nei piccoli personaggi delle scene secondarie degli Evangeli appartenuti a Carlomagno e donati nell'827 da Ludovico il Pio all'abbazia di Saint-Médard a Soissons, come per esempio, all'inizio di Luca: Annunciazione, Visitazione, Cristo che insegna (quest'ultima immagine inserita nell'iniziale, una delle lettere "istoriate," di cui il primo esemplare compare nel sud dell'Inghilterra nell'VIII secolo). Se osserviamo da vicino questo volume notiamo subito un dettaglio di un'importanza incontestabile: una colonna tortile, dipinta nelle tavole dei canoni, copiata, con tutti i suoi particolari decorativi, da una colonna antica della stessa forma che ancora oggi si può ammirare in S. Pietro a Roma. I decoratori hanno accumulato in questo libro i piú eterogenei elementi ornamentali per accrescerne il lusso, ed il risultato è precisamente quello che ci si poteva attendere dall'abbondanza decorativa: frammenti, ciascuno dei quali, preso separatamente, è molto curato e intelligente; frammenti accostati con l'intenzione di realizzare un insieme in armonia a un'idea direttrice, a un soggetto chiaro e nobilmente concepito, ma il cui risultato è confuso. Il pensiero dell'autore appare evidente, ma i mezzi che egli ha adoperato per realizzarlo sono strani, a dispetto dello sforzo visibile verso l'unità. L'adorazione dell'Agnello, che apre il volume e introduce la Rivelazione evangelica, è una sovrapposizione di tre zone il cui ritmo generale è regolato dal medaglione che reca l'Agnello, posto in cima alla pagina, sola parte centrale, essendo tutto il resto raggruppato ai lati e rivolto

73. Medio Reno. Evangeli di Saint-Médard a Soissons. Parigi, Bibliothèque Nationale

74. *Medio Reno. Evangeli di Saint-Médard a Soissons. Parigi, Bibliothèque Nationale*

75. *Medio Reno. Evangeli di Saint-Médard a Soissons. Parigi, Bibliothèque Nationale*

verso di essa, come spinto da uno slancio unanime, slancio che dirige anche un'immensa tenda, sospesa a un portico a colonne e che sbarra solo i tre quarti della superficie disponibile; la tenda si apre, come un sipario, su un'enorme scena di teatro antico, costruzione a sei piani luminosamente rischiarata dai raggi che proietta l'Agnello, possente architettura le cui rientranze, attenuate, si ritrovano nella parte superiore e sfumano, fino a svanire, nella terza zona, contro il bordo arrotondato del medaglione. Esiste un contrasto voluto tra il vuoto della parte inferiore, deserta, la parte intermedia occupata solo dai quattro attributi degli evangelisti, che qui assumono quasi la funzione di mediatori, e quella superiore, il Cielo, dove troneggia l'Agnello circondato dai ventiquattro vecchi dell'Apocalisse, l'empireo, separato dal resto (secondo la cosmografia di allora e secondo anche la stessa Apocalisse, a cui la scena è in parte ispirata) dal cielo acquoso (*mare vitreum*) da cui provengono le piogge, separato cioè dall'acqua lustrale. Partendo dal basso verso l'alto, le forme divengono via via meno angolose, i personaggi aumentano, come se la vita si affermasse a misura che si sale verso il Cielo. Ma niente è materialmente consistente: gli effetti di prospettiva sono distrutti da elementi orizzontali posti sullo stesso piano delle costruzioni e sorretti invece da un colonnato le cui basi sono in primo piano. I rilievi riproducono dei modelli senza comprenderne l'ordine, la zona acquea celeste, piena di pescatori e di pesci come un lago terrestre, è la copia di un mosaico di cui si conoscono molti esemplari. L'artista non si è preoccupato di creare un paesaggio plausibile: ha usato frammenti figurativi, concreti, presi tali e quali, li ha posti su una superficie piana e ne ha tratto un'immagine simbolica; pesi e masse non contano piú, egli li ignora e ciò che conta per lui è l'idea che in noi può risvegliare la sua opera. Ha svuotato le forme antiche di ogni contenuto terrestre, ha trascurato le convenzioni, e le linee della sua composizione tendono a suggerire l'intelligibile al di là delle apparenze. Nonostante la sua fedeltà scrupolosa a modelli mediterranei egli si dichiara completamente medievale. Segue questa grande composizione una fontana a cui vanno ad abbeverarsi (immagine dei cristiani) uccelli e cervi, la quale riproduce quella dell'Evangeliario di Carlomagno ("Come i cervi vicino alla fontana, cosí la mia anima ti desidera, Signore," scrive il salmista), ma l'architettura, che qui è piú complessa, soffre dello stesso squilibrio della tavola precedente. I ritratti degli evangelisti e le grandi iniziali dei testi sono orlate di archi e di cornici cariche di cammei e di quadri con piccoli personaggi che presto giungeranno a Tours, dove si moltiplicheranno. L'insieme contrasta con l'Evangeliario di Godescalco per il suo carattere classico, e lo stesso si può dire per gli altri manoscritti del gruppo, anch'essi tutti Evangeli, e in particolare per quello di Abbeville, completamente scritto su porpora, che proviene dall'abbazia di Saint-Riquier, dove regnava Angilberto, il poeta caro a Berta figlia di Carlomagno, l'"Omero" del palazzo d'Aquisgrana; oppure gli Evangeli di Lorsch, divisi tra il Vaticano e Alba Julia (Romania), dove il testo di san Matteo si apre su una processione di icone, ritratti degli antenati di Cristo, ricordo dei cortei che a Roma recavano in giro, in alcune occasioni, le effigi imperiali.

76. Medio Reno. Evangeli di Saint-Médard a Soissons, san Marco, Parigi, Bibliothèque Nationale ▶

78. Medio Reno. Evangeli detti di Lorsch, san Giovanni. Biblioteca Apostolica Vaticana

◀ *77. Abbazia di Saint-Riquier. Evangeli di Saint-Riquier, san Matteo. Abbeville, Bibliothèque Municipale*

I pittori di Ludovico il Pio ad Aquisgrana: la scuola di Ebbone a Reims

In tutte le opere dei pittori di Carlomagno è sempre costante la presenza dell'Italia, longobarda prima e greco-romana poi. Con gli artisti di cui stiamo per esaminare la produzione, l'arte carolingia assume invece un aspetto tutto diverso, cioè quello ellenistico, alessandrino.

Ma, ancora una volta, dobbiamo cercare a Roma e soprattutto nel nord dell'Italia i modelli di questa nuova scuola e, con sicurezza, i suoi primi rappresentanti; *primi*, giacché in questo caso bisogna distinguere due tappe, due episodi separati da almeno dieci anni. Questi primi artisti dovevano aver avuto una formazione analoga a quella dei pittori di Giovanni VII a Castelseprio e di S. Salvatore a Brescia, e forse venivano da lontane regioni mediterranee, grazie — se si può adoperare questo termine — alle invasioni arabe del VII secolo; ma questa ipotesi non è di grande utilità, giacché, e noi lo sappiamo in particolare da testi bilingui molto antichi, l'Italia del nord era già da tempo imbevuta di cultura ellenistica, e Ravenna, non lontana dalla romana Milano, ne era come la capitale bizantina. Ci sarebbe molto difficile collegare a qualche personaggio storico l'insieme di queste opere carolinge se una, chiuso il primo episodio, superata la prima tappa, non fosse stata dipinta per un familiare di Ludovico il Pio, l'arcivescovo di Reims, Ebbone. Ludovico, piú di ogni altro principe, era allora interessato agli affari italiani: occupava dei territori nell'Italia del nord, e precisamente presso Brescia, aveva soggiornato a Ravenna nel 793, celebrandovi il Natale, e si era impadronito di Benevento, con suo fratello Pipino, prima di recarsi, passato l'inverno, da suo padre a Salisburgo. Il piú antico di questi volumi d'ispirazione alessandrina data con precisione dal 790 all'800, e tutto fa pensare che sia stato eseguito per il giovane principe.

Si tratta di una raccolta di Evangeli conservata nel Tesoro di Vienna, che si vuole trovata sulle ginocchia di Carlomagno quando nel 1000 la sua tomba fu fatta aprire da Ottone III; due altre raccolte analoghe, ma posteriori, appartengono una alla cattedrale di Aquisgrana, l'altra, che proviene da Xanten a 35 chilometri da Aquisgrana, alla Biblioteca reale di Bruxelles. Un caso felice ci ha conservato, isolato, un foglio con la figura di un evangelista dipinto su un fondo color porpora, avanzo, come pensano alcuni, di un volume del V o del VI secolo. La datazione è naturalmente incerta, ma la sua grande qualità e il suo spiccato carattere "antico" ci consentono di riconoscervi un frammento di Evangeli dipinti nell'Italia del nord e importati, assieme ad altro materiale, da uno dei pittori chiamati da Ludovico il Pio. I tre volumi, anche se appartenenti alla stessa scuola, e dipinti ad Aquisgrana prima della morte di Carlomagno, sono di tre mani diverse. I ritratti di evangelisti di Vienna illustrano un testo che reca, sul margine di uno dei fascicoli, il nome di "Demetrius presbyter." Nome greco latinizzato vergato dallo scriba, forse il proprio o quello di un pittore, non si sa, ma comunque il nome di un collega, il nome di un uomo interessato piú o meno da vicino all'esecuzione del manoscritto, oppure in qualche relazione con esso: un greco, quindi, come lo era

79. Aquisgrana. Evangeli detti dell'Incoronazione, san Giovanni. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

80. Aquisgrana. Evangeli detti dell'Incoronazione, san Marco. Vienna, Kunsthistorisches Museum

Giorgio, vescovo di Amiens, anche lui venuto dall'Italia. Se la serie, squisitamente remsese, di cui questi tre Evangeli formano come l'avanguardia è opera di Franchi, noi abbiamo qui l'opera dei loro maestri. Paragoniamo queste belle e pacate immagini, per misurarne il valore e situarle nel tempo, ai ritratti d'autori che ci presenta uno dei piú antichi manoscritti greci che possediamo, il famoso *Dioscoride* della Biblioteca di Vienna, illustrato all'inizio del VI secolo, e precisamente avanti il 512, a Costantinopoli, per Anicia Giuliana, figlia dell'effimero imperatore Olibrio: la discendenza è chiara.

81. Aquisgrana. Evangeli detti dell'Incoronazione, san Matteo. Vienna, Kunsthistorisches Museum

Queste pitture si distinguono per l'armonia e per una nobiltà tutta antica, ma soprattutto per il senso dello spazio, completamente estraneo agli uomini del nord, per l'arte cioè di presentare con disinvoltura i personaggi su uno sfondo aereo, non piú ingombro di elementi architettonici, carico e chiuso fino alla cima come facevano i pittori di Carlomagno. Gli evangelisti sono rappresentati in mezzo alla natura, nella campagna, isolati o in gruppi. Negli Evangeli di Bruxelles essi sono disposti su una sola fila, drappeggiati nelle loro toghe; due scrivono, gli altri due leggono, con la testa appoggiata al brac-

82. Aquisgrana. Evangeli, san Luca (particolare). Aquisgrana, Cattedrale, Tesoro

83. Aquisgrana. Evangeli detti di Xanten, un evangelista. Bruxelles, Bibliothèque Royale ▶

cio destro, gesto di meditazione che conosciamo da numerosi esempi antichi, gesto di pensatore, di poeta; sopra gli evangelisti sono disposti i loro attributi, appollaiati su alcuni monticelli tutti eguali e dominati dal Cristo seduto sul globo terrestre. Gli evangelisti non hanno aureola e negli Evangeli di Vienna mancano i loro attributi: fino al XIII secolo, questa sarà una doppia caratteristica bizantina. Presso i pittori di Ludovico il Pio e i loro lontani eredi, l'aureola talvolta sarà smisurata, mentre gli attributi resteranno piccoli, spesso appena accennati: concessione un po' goffa all'uso latino. Ad Aquisgrana i personaggi, riuniti nella stessa pagina, sono ripartiti tra i quattro angoli e si volgono la schiena; ciascuno si distacca contro una collina arrotondata come una vòlta (uso pittorico alessandrino), un'altura che lo isola e nello stesso tempo predispone un piedistallo al suo attributo; nel fondo si estende un filare di alberi che lascia un esiguo pezzo di cielo chiaro da una parte e dall'altra (il pittore, cosa curiosa, aveva dapprima schizzato una muraglia dietro due degli evangelisti), soluzione completamente diversa dalla prima, ma che risponde con un medesimo artificio alla medesima idea: la fonte d'ispirazione evangelica è una ma i testi sono indipendenti e il loro accordo è il segno tangibile della verità, nello stesso modo che, seppure separate, le quattro parti di un mondo formano un tutto. Idea che sant'Agostino esprime nel suo trattato *De consensu evangelistarum*, e che i pittori hanno saputo rendere ciascuno a suo modo: l'uno, quello di Xanten, riservato e freddo, l'altro, quello di Aquisgrana, piú nervoso, facendo affiorare una maggiore vivacità nell'espressione, uno slancio fino ad allora noto solo all'arte antica del Mediterraneo alessandrino o a coloro che essa aveva saputo ispirare e che, dieci anni dopo, i Remsesi di Ebbone, cioè dei Franchi, porteranno alle estreme conseguenze.

Le tre raccolte si distinguono dall'insieme dei manoscritti dell'Alto Medioevo occidentale anche per una loro tecnica particolare: il modello dato dal colore o dal tracciato non ha che una funzione provvisoria, la linea scompare, i toni, smorti, sono ottenuti con piccoli tocchi di colore sovrapposti, alla maniera impressionista dei piú antichi manoscritti bizantini e delle pitture romane del periodo ellenistico. Ed anche se in questi manoscritti è stato adottato il sistema della proiezione verticale, come in tutti gli altri contemporanei, qui vengono raggiunti dei risultati ai quali non s'era mai pensato.

Questo sistema può comportare delle bande narrative sovrapposte, delle fasce piú o meno larghe il cui limite è segnato semplicemente dalla linea sinuosa che le separa. Questa linea, nel Pentateuco di Tours, per esempio, non ha altra funzione che quella di divisione; vedremo invece tra poco quale sarà la sua funzione in uno dei monumenti piú caratteristici dei laboratori remsesi del periodo di Ebbone, il Salterio detto di Utrecht, che, seguendo i suoi modelli alessandrini, ha trasformato queste curve in colline, in mossi profili di terreno che sostengono i personaggi e permettono di separare le scene senza nette interruzioni, ed ottenendo inoltre, nello stesso salmo, quella unità di episodi, di immagini e di allusioni che ne formano il contesto generale. È esattamente lo stesso procedimento usato dal pittore degli Evangeli di Aquisgrana, e noi possiamo cosí comprendere come, unici tra tutti gli evangelisti

84. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

cio destro, gesto di meditazione che conosciamo da numerosi esempi antichi, gesto di pensatore, di poeta; sopra gli evangelisti sono disposti i loro attributi, appollaiati su alcuni monticelli tutti eguali e dominati dal Cristo seduto sul globo terrestre. Gli evangelisti non hanno aureola e negli Evangeli di Vienna mancano i loro attributi: fino al XIII secolo, questa sarà una doppia caratteristica bizantina. Presso i pittori di Ludovico il Pio e i loro lontani eredi, l'aureola talvolta sarà smisurata, mentre gli attributi resteranno piccoli, spesso appena accennati: concessione un po' goffa all'uso latino. Ad Aquisgrana i personaggi, riuniti nella stessa pagina, sono ripartiti tra i quattro angoli e si volgono la schiena; ciascuno si distacca contro una collina arrotondata come una vòlta (uso pittorico alessandrino), un'altura che lo isola e nello stesso tempo predispone un piedistallo al suo attributo; nel fondo si estende un filare di alberi che lascia un esiguo pezzo di cielo chiaro da una parte e dall'altra (il pittore, cosa curiosa, aveva dapprima schizzato una muraglia dietro due degli evangelisti), soluzione completamente diversa dalla prima, ma che risponde con un medesimo artificio alla medesima idea: la fonte d'ispirazione evangelica è una ma i testi sono indipendenti e il loro accordo è il segno tangibile della verità, nello stesso modo che, seppure separate, le quattro parti di un mondo formano un tutto. Idea che sant'Agostino esprime nel suo trattato *De consensu evangelistarum*, e che i pittori hanno saputo rendere ciascuno a suo modo: l'uno, quello di Xanten, riservato e freddo, l'altro, quello di Aquisgrana, piú nervoso, facendo affiorare una maggiore vivacità nell'espressione, uno slancio fino ad allora noto solo all'arte antica del Mediterraneo alessandrino o a coloro che essa aveva saputo ispirare e che, dieci anni dopo, i Remsesi di Ebbone, cioè dei Franchi, porteranno alle estreme conseguenze.

Le tre raccolte si distinguono dall'insieme dei manoscritti dell'Alto Medioevo occidentale anche per una loro tecnica particolare: il modello dato dal colore o dal tracciato non ha che una funzione provvisoria, la linea scompare, i toni, smorti, sono ottenuti con piccoli tocchi di colore sovrapposti, alla maniera impressionista dei piú antichi manoscritti bizantini e delle pitture romane del periodo ellenistico. Ed anche se in questi manoscritti è stato adottato il sistema della proiezione verticale, come in tutti gli altri contemporanei, qui vengono raggiunti dei risultati ai quali non s'era mai pensato.

Questo sistema può comportare delle bande narrative sovrapposte, delle fasce piú o meno larghe il cui limite è segnato semplicemente dalla linea sinuosa che le separa. Questa linea, nel Pentateuco di Tours, per esempio, non ha altra funzione che quella di divisione; vedremo invece tra poco quale sarà la sua funzione in uno dei monumenti piú caratteristici dei laboratori remsesi del periodo di Ebbone, il Salterio detto di Utrecht, che, seguendo i suoi modelli alessandrini, ha trasformato queste curve in colline, in mossi profili di terreno che sostengono i personaggi e permettono di separare le scene senza nette interruzioni, ed ottenendo inoltre, nello stesso salmo, quella unità di episodi, di immagini e di allusioni che ne formano il contesto generale. È esattamente lo stesso procedimento usato dal pittore degli Evangeli di Aquisgrana, e noi possiamo cosí comprendere come, unici tra tutti gli evangelisti

84. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

86. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht (particolare). Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

carolingi, questi personaggi possano, anzi debbano esistere all'aria aperta, uniti e insieme separati, leggio e scanno sfiorati dal vento, e con i loro attributi, presenti quasi casualmente, appollaiati sulle anfrattuosità della roccia. Procedimento, questo, infinitamente piú sciolto di quello del volume di Bruxelles e che determinerà in seguito conseguenze notevoli.

Siano o no queste pitture da attribuire all'ambiente intorno a Ludovico il Pio, qui la tradizione greca si rivela pura, isolata, fuori del tempo, come in alta Italia gli affreschi di Castelseprio; questi artisti non possono essere Franchi: tanta serenità e dignità, retaggio di una vecchia cultura, contrastano troppo con la turbolenta vitalità dei barbari. E se si dovesse esitare a riconoscere in questi pittori degli immigrati, dei compatrioti di Demetrio, se l'evidenza di una filiazione non fosse sufficiente a fugare ogni dubbio, basterà allora considerare le opere dei loro successori, cioè dei pittori raccoltisi a Reims intorno all'arcivescovo, una giovane figliolanza formatasi alla loro scuola, che ha appreso tutto ciò che sa dai suoi maestri, ma che ripeterà la lezione con un impeto sconosciuto a questi ultimi.

Ebbone, capace di realizzare piú completamente di ogni altro le aspirazioni imperiali in rispetto ai modelli mediterranei, ebbe con Ludovico la stessa funzione che Eginardo ebbe con Carlomagno. Di razza germanica, figlio di una nutrice di Ludovico il Pio, egli divenne prima il condiscepolo e poi, liberato dalla sua condizione servile, il familiare del suo fratello di latte che, re di Aquitania nel 781, fu associato all'impero nell'813. Ludovico, che apprezzava l'attività e l'intelligenza vivace di Ebbone, ne fece il suo bibliotecario. "La distinzione del suo spirito, unita alla forza del suo carattere," scriverà di lui Carlo il Calvo, "gli permise di accedere agli ordini sacri e di raggiungerne

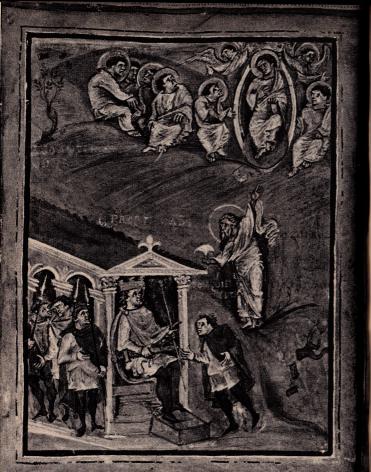
◀ *85. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht (particolare). Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit*

87. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht (part.). Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

rapidamente i piú alti gradi." Nominato nell'816 arcivescovo di Reims al posto dell'incolto Gislemaro (per niente grato al suo protettore, egli parteciperà bassamente alla seconda deposizione imperiale nell'833), preoccupato di provvedere alla necessità della sua chiesa, Ebbone, invitati degli artisti, li raccolse presso di sé e concesse loro dei benefici. A Hautvillers, abbazia situata tra Reims e Epernay e soggiorno secondario degli arcivescovi, furono eseguiti sotto il suo patrocinio e quello dell'abate Piero alcuni tra i piú impressionanti manoscritti dell'epoca carolingia, quelli che esercitarono l'influenza piú profonda e piú duratura sull'arte occidentale, sia per quanto riguarda la pittura che il rilievo. Ebbone era certamente, come molti barbari suoi simili, un uomo ardente, duro e allo stesso tempo impetuoso e dotato di una complessa sensibilità. Carlo il Calvo, che lo conosceva molto bene, non poté fare a meno, pur ammettendo i gravi difetti del suo carattere, di provare dell'interesse ed anche della simpatia per quest'uomo singolare. Rispondendo al papa, che gli aveva chiesto informazioni sull'arcivescovo, egli racconta un aneddoto che illumina il personaggio e, indirettamente, l'arte strana, tumultuosa ma ricca di avvenire che egli proteggeva. Quando Giuditta, moglie di Ludovico il Pio, stava per partorire il futuro Carlo, nel giugno 923, inviò ad Ebbone, secondo il costume, un anello perché egli la ricordasse e pregasse per il neonato; dieci anni piú tardi, perseguitato dall'imperatore che aveva tradito a Soissons, l'arcivescovo di Reims, nascosto a Parigi presso un "eremita" della sua diocesi chiamato Framegaldo (il cui nome figura in alcuni manoscritti illustrati di Reims), ebbe l'idea, audace e toccante allo stesso tempo, di rimandarle l'anello affinché a sua volta si rammentasse di lui, e Giuditta, commossa fino alle lacrime al ricordo del tempo in cui regnava l'amicizia, cercò, anche se invano, di riconciliare i due fratelli nemici.

88. Hautvillers. Salterio detto di Utrecht (particolare). Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

Nel testo del Salterio detto di Utrecht (dal nome dell'università che attualmente lo possiede), scritto e illustrato a Hautvillers tra l'820 e l'830, tutto è conforme all'uso latino, ma questo uso non trasformerà forzatamente i suoi decoratori in Carolingi. Ma qui è il caso di soffermarsi: la lieve e spirituale vivacità e la precisione del segno potrebbero sorprendere se si trattasse di una difficile scienza acquisita da poco, ma queste immagini seducenti non devono illuderci; a guardarla da vicino, la moltitudine delle figurine si riduce ad un certo numero di tipi, di atteggiamenti, di gesti e di mimiche sempre gli stessi per ogni data situazione. Pronunceremmo volentieri la parola "abbozzo," ed anche "schizzo," se questi disegni non fossero finiti, completi: ed è proprio questo genere di tecnica che qui compare, annotazioni rapide, meravigliosamente agili, giacché questi pittori sono pieni d'intelligenza e di abilità, e l'affascinante facilità delle loro composizioni lo dimostra. Ma questi disegni si basano soprattutto sul procedimento. Ed è il procedimento che permette l'inesauribile fecondità di cui i disegnatori del Salterio danno prova. I procedimenti in genere si apprendono e, per persone dotate come queste, ciò avviene con rapidità, pochi anni sono sufficienti. Gli illustratori del Salterio devono tutto, per ciò che concerne lo stile, alla tradizione greca o, piú precisamente, a quella ellenistica, ma essi sono tanto lontani da questo punto di partenza quanto lo erano i poeti di Carlomagno dai loro modelli antichi. Un altro Salterio di tecnica analoga e dipinto, ma poco illustrato, è conservato a Troyes.

Oggi noi paragoniamo le opere di Reims agli affreschi e agli stucchi romani del I secolo, come quelli della casa di Livia a Roma, per esempio, o quelli di Boscoreale, ma dovevano certamente esisterne degli altri, alla portata immediata dei pittori carolingi, tra i resti delle città e dei palazzi della Gallia romana; piú vicino a loro nel tempo, un frammento come l'angelo dell'An-

90-91. Hautvillers. Salterio. Oxford, Bodleian Library

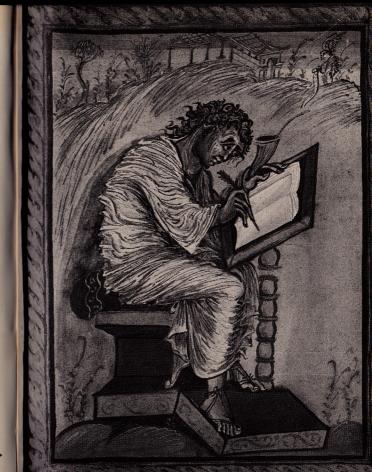
nunciazione a S. Maria Antiqua (700 circa) preannuncia già questa esasperazione di forme ellenistiche antiche che i Remsesi accentueranno ancora. Queste figurine eleganti, agili, divertono il disegnatore carolingio che le sceglie a fantasia guidato però, lui o il suo ispiratore, da un ciclo di illustrazioni anteriori (di cui un altro Salterio, a Oxford, ci ha conservato il ricordo) e che non sempre corrisponde al suo testo, oppure guidato da un commentario; il disegnatore prende, unisce e diffonde sulla pergamena la sua vibrante decorazione, dove niente vi è di nuovo se non il fuoco che la anima.

Gli artisti hanno avuto possibilità di scelta, e noi lo possiamo constatare attraverso alcuni esempi, ma all'interno di un campo molto delimitato, ristretto, che le loro vedute non potevano oltrepassare, e questa limitatezza non può non sorprenderci se pensiamo alla varietà dei modelli a cui si erano ispirati i pittori di Carlomagno: libri di ogni provenienza, medaglie, pietre scolpite, pitture, mosaici, motivi venuti da est, da ovest, dal mondo intero. Gli artisti di Reims sembra che abbiano vissuto tra questi modelli senza vederli: Ebbone, il loro mecenate, Hautvillers, il loro centro, non disponevano certo delle immense collezioni della Corte, il loro materiale si limitava a ciò che avevano lasciato i loro predecessori.

I Remsesi ci hanno donato tra l'altro una straordinaria raccolta di Evangeli, redatta a Hautvillers per Ebbone prima dell'823 sotto la direzione dell'abate Piero e ornata di pitture del medesimo stile del Salterio, ma portato a

◀ *89. Hautvillers (?). Salterio. Troyes, Cattedrale*

92. *Hautvillers. Evangeli di Ebbone, san Giovanni. Epernay, Bibliothèque Municipale*

93. *Hautvillers. Evangeli di Ebbone, san Matteo. Epernay, Bibliothèque Municipale* ▶

94. Hautvillers. Evangeli di Ebbone, tavola dei canoni evangelici. Epernay, Bibliothèque Municipale

95. Hautvillers. Evangeli di Ebbone, tavola dei canoni (part.). Epernay, Bibliothèque Municipale

un grado di nervosità così fremente da confinare con la stranezza. La loro maniera in seguito si placherà, conservando però questo carattere teso, un po' frenetico, che determinerà il loro successo presso i sovrani e i grandi dignitari imperiali. Ellenistici di estrazione, gli evangelisti di Ebbone smentiscono la loro origine per tutto ciò che il temperamento barbarico dei Carolingi comporta di rozzo, ma anche per tutto ciò che la loro anima comporta di ardente.

Le tavole dei canoni evangelici remsesi sono in generale a timpani triangolari talvolta coperti di foglie, portici chiomati e frastagliati contro il cielo come quelli dei templi romani in rovina. Ai pittori, che pure avevano potuto osservare queste rovine con i loro occhi, era parso più semplice copiarle dal Salterio, o dai suoi modelli anch'essi frondosi secondo la moda ellenistica. Questi frontoni recano a guisa di acroteri dei personaggi che gli artisti sembrano aver colto dalla vita quotidiana, gente semplice che li circondava e i cui atteggiamenti paiono aver attratto il loro occhio curioso: carpentieri e operai addetti alla copertura dei tetti, a riposo, o ripresi durante il lavoro

96. *Hautvillers. Evangeli di Ebbone, tavola dei canoni evangelici (part.). Epernay, Bibliothèque Municipale*

97. *Hautvillers. Evangeli di Ebbone, tavola dei canoni evangelici (part.). Epernay, Bibliothèque Municipale*

mentre fissano, inchiodano, sgrossano con l'ascia gli elementi dei loro frontoni, oppure cacciatori e altre figure umane che non sappiamo identificare; ed inoltre capre, draghi, serpenti, uccelli che bevono o che beccano in una coppa colma di grani. Tutto sembra osservato e reso con un'abilità sorprendente mentre nulla è stato ripreso dal vero. Sarebbe sbagliato immaginare i nostri pittori col taccuino in tasca in cerca di soggetti per i loro schizzi: questi carpentieri sul tetto o questi cacciatori con l'arco sono stati disegnati anche nel Salterio detto di Utrecht secondo gli stessi modelli qui usati, ed il loro repertorio, a dispetto delle apparenze, varia poco. Dei carpentieri lavorano già sul tetto di una chiesa col timpano in un avorio bizantino del VI secolo conservato nel Tesoro di Treviri; i cacciatori, la varietà degli animali e dei personaggi, appartengono al repertorio dei pittori e degli stuccatori ellenistici, e quindi, senza volerli sminuire, anzi riconoscendone il grande talento, non possiamo attribuire ai Remsesi un'invenzione originale e una curiosità per il mondo esterno, caratteristiche, queste, che sarebbero in contraddizione con tutto ciò

98. Hautvillers. Raccolta di trattati di medicina, Esculapio che scopre la bettonica. Parigi, Bibliothèque Nationale

che sappiamo dei primi Carolingi; questi artisti insomma non si sono guardati attorno meglio e piú di tutti gli altri loro contemporanei. Eppure, ben presto, la meravigliosa vivezza di certi elementi denuncerà la comparsa di questa nuova curiosità per la vita. Tra non molto, eccellenti pittori, anch'essi remsesi, sapranno sfruttare tanta destrezza, e uno di questi, per primo in Occidente, oserà affrontare il ritratto e la stessa natura come facevano gli Antichi, la cui lezione sarà allora veramente compresa, ed i discendenti dei Barbari non la dimenticheranno piú.

Tra questi modelli dovevano esistere senza dubbio dei libri, ma noi non li abbiamo piú. Se si eccettua un disegno colorato che rappresenta Esculapio, in fronte a una raccolta di trattati di medicina, il solo volume remsese illustrato rimasto, e che siamo certi riproduce linea per linea un libro antico che i Remsesi possedevano, è un *Physiologus*, traduzione latina (il piú vecchio esemplare conservato) di un trattato composto ad Alessandria nel II secolo dopo Cristo. Con questo trattato simbolico sulla natura degli animali, che all'origine doveva contenere delle illustrazioni come tutte le opere di carattere scientifico o pseudoscientifico, gli artisti di Reims ci trasmettono un docu-

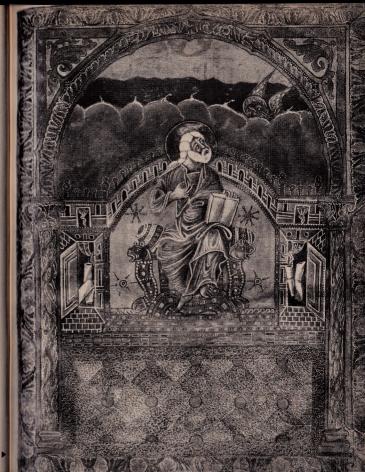
99. Hautvillers. Physiologus Latinus, la salamandra. Berna, Bürgerbibliothek

mento la cui origine è certa. Essi hanno sicuramente attinto da tale raccolta di immagini, e questo ci permette di chiarire il loro metodo di lavoro; ciò che vale per questi pittori, vale anche per i loro colleghi degli altri centri carolingi: tutti scelgono, secondo la loro fantasia, i mezzi a disposizione e la ricchezza piú o meno grande del materiale a portata di mano e, questo materiale essendo a Reims unicamente di importazione ellenistica, ellenistici furono quindi gli elementi usati per qualsiasi decorazione. La parte illustrativa di un manuale come il *Physiologus*, abbondante a causa del suo carattere didattico e indispensabile alla comprensione del testo, era fatta di immagini isolate, indipendenti da scopi religiosi o filosofici, il che permetteva di trasportarle tali e quali, di sistemarle in qualsiasi parte, secondo una scelta puramente arbitraria, solo perché piacevano, erano divertenti e pittoresche. Dal *Physiologus*, per esempio, l'arte di Reims ha preso uno dei motivi piú originali e duraturi dei suoi canoni (motivo che continua fino all'XI secolo) e cioè un drago che getta fuoco dalla bocca e con la coda arrotolata: questa bestia, illogicamente, figura sulle tavole di concordanza dei testi sacri, mentre ha la sua giusta collocazione nel *Physiologus*, dove, soffiando fuoco, come una salamandra attacca

102. Hautvillers. Evangeli detti di Incmaro, tavola dei canoni evangelici (particolare). Reims, Bibliothèque Municipale

103. Hautvillers. Evangeli detti di Incmaro, tavola dei canoni evangelici (particolare). Reims, Bibliothèque Municipale

104. Hautvillers. Evangeli detti di Incmaro, tavola dei canoni evangelici (particolare). Reims, Bibliothèque Municipale

una colomba che si nasconde nell'albero chiamato *peredixion*, la cui ombra, stando almeno al *Physiologus*, terrorizza il drago o il serpente, mortali nemici della colomba, la quale può salvarsene solo restando sotto la chioma protettrice. L'albero è il simbolo di Gesú Cristo che protegge il credente, la colomba, dalle insidie di Satana, il serpente. Si dirà che Gesú, la colomba e il serpente non sono fuori posto in una tavola di Evangeli e che c'è, da parte del decoratore, un'intenzione, qualcosa come un'idea "apotropaica," ma l'albero manca e senza di questo il simbolo scompare. Il pittore ha giudicato ornamentale il motivo del drago che lancia fuoco e l'ha preso dal *Physiologus* per animare una pagina dove non ha niente a che fare. Similmente, piú tardi, gli illustratori romanici non avranno alcun timore di rallegrare i margini dei testi piú venerabili con sorprendenti figure umane che scandalizzeranno san Bernardo: lottatori, cacciatori che inseguono mostruosa selvaggina, acrobati, e il tutto ripreso dal repertorio classico o orientale come i draghi remsesi. Lo stesso, e forse peggio ancora, si può dire degli artisti gotici. Niente appare meno conforme allo spirito dell'Antichità di questa mescolanza medievale di sacro e di fantastico. I pittori di Ebbone appartengono già al pieno Medioevo e in questo senso si mostrano, a differenza di quelli di Ludovico il Pio, dei veri Carolingi. Lo scriba del *Physiologus*, che forse ne è stato anche il miniatore, si chiamava "Haecpertus," nome germanico che si allontana da quello di "Demetrius." Un'altra immagine molto bizzarra, usata dai pittori di Reims per le tavole dei canoni, è quella di un gallo appollaiato sopra la punta del timpano, sui lati

107. *Reims. Evangeli di Saint-Florin a Coblenza. Düsseldorf*

108. *Evangeli detti dei Celestini. Parigi, Bibl. de l'Arsenale*

inclinati del quale sono dipinti uccelli a intervalli regolari; decorazione inesplicabile se non rifacendosi al giuoco del "bersaglio" ancora in uso tra i tiratori d'arco dell'Ile-de-France e della Piccardia, che consiste nell'abbattere a frecciate un gallo o dei volatili (galline) disposti ad altezze diverse su un "erpice" o "rastrello" che può avere una forma triangolare irta di punte, come quella dei candelabri di chiesa, per fissarvi gli uccelli; c'è da domandarsi se i Remsesi questa volta, da divertiti osservatori della vita, non abbiano notato la somiglianza tra il bersaglio e i loro frontoni, ma il giuoco risale alla piú alta antichità e forse qualche rilievo, oggi scomparso, ha potuto suggerir loro questa idea. L'evoluzione di uno dei motivi favoriti dai Remsesi mostra piú di ogni altra cosa l'elaborata trasformazione che la loro immaginazione vivace e feconda fa subire alle forme tradizionali. Dai pittori di Ludovico il Pio quelli di Ebbone avevano ereditato gli sfondi collinosi che circondano il personaggio, un paesaggio sommario ravvivato nei profili, secondo l'uso ellenistico, da qualche fronda o da aeree costruzioni. Contro questi fondali, nella raccolta di Hautvillers, si presentano Matteo, Marco, Luca e Giovanni, seduti all'aperto, con le vesti a pieghe quasi sconvolte dal vento. Anche gli evangelisti del volume di Aquisgrana si staccano contro una collina, che stavolta però ha una logica funzione di elemento separatore; semplice decorazione tradizionale negli Evangeli di Vienna, la collina si trasforma a Hautvillers in un mucchio di terra, una specie di campana senza piú significato. Ma un'idea magnifica, dovuta a un pittore del periodo di Ebbone, riesce a dare uno scopo a questo elemento decorativo senza distruggerlo, come se l'artista lo avesse "letto" di nuovo e vi avesse scoperto altre risorse: le colline inutili si trasformano in un cumulo di nubi che copre la terra con la sua ombra opaca come la notte dell'Antica Legge; dietro alle nuvole si innalza il simbolo evangelico, il chiarore che proietta lo distacca dal cielo e, come un faro, punta sull'evangelista illuminandolo completamente. Un'immagine emozionante da cui un pittore di Carlo il Calvo, l'ultimo e il piú fecondo dei Remsesi, saprà trarre, nell'870 circa, una pagina indimenticabile: l'aquila appare, le nubi svaporano lentamente sotto il suo sguardo imperioso e il cielo sgombro, limpido inonda dei suoi fuochi il volto aggrondato di san Giovanni. Gli altri ritratti sono ispirati, anche se con minore intensità, alla stessa idea, che d'altronde è evocata dal testo stesso: l'Evangelo ha diffuso nelle tenebre la luce della Rivelazione. Un mezzo secolo è trascorso da quando i pittori di Ludovico il Pio presero dagli Alessandrini le basi del loro mestiere: il pensiero carolingio l'ha gravato di un sentimento sconosciuto, il cielo medievale ha sostituito il sole antico.

In un volume di cui si ignora l'origine, ma che si avvicina moltissimo alle opere di Reims e in certi particolari decorativi preannuncia i manoscritti di Carlo il Calvo, si nota una curiosa variante in questa atmosfera celeste: gli evangelisti sono sormontati da uno strato di nubi sopra le quali compare il loro simbolo, ma una muraglia poligonale, merlata e fiancheggiata da torri quadrate, circonda la scena. Questa muraglia, nota attraverso pitture bizantine, ricorda un disegno primitivo tracciato sugli Evangeli di Aquisgrana; si ritrova, quasi perfettamente uguale, in un disegno isolato contemporaneo al Salterio detto di Utrecht, un frammento di Evangeli illustrati, oggi conservato a Düsseldorf, ma dove una striscia di terreno affollata di personaggi rimpiazza, al centro, la fascia delle nuvole: indizio di una nuova versione che non ebbe successo a Reims. In un'altra versione ancora, vicina ed anch'essa di origine greca, che si ricongiunge alla scuola di Carlomagno, dietro l'evangelista si profilano o un'architettura o una tenda sospesa alle due estremità, come tra i tanti (la posterità di Reims è molto vasta), negli Evangeli detti di Loisel, di data e di provenienza vaghe ma d'ascendenza remsese, e negli Evangeli detti di Blois, che copiano quelli di "Demetrius" e per questo denotano la loro stretta parentela con le opere dei pittori di Ludovico, e dei quali verrebbe spontaneo fare un paragone, senza tuttavia confonderli, con la tecnica e le figure del pittore di Carlo il Calvo, di cui presto studieremo le opere. Alla metà del secolo la scuola di Reims cambia carattere, privata di una direzione precisa si diluisce e si disperde; i suoi rappresentanti avranno con gli artisti di Hautvillers solo dei generici rapporti di stile, allievi o emuli dei grandi maestri, oppure dei "Remsesi" di un ramo collaterale. Uno di questi pittori avrà grande fortuna, prima a Tours e poi alla Corte del sovrano.

Ebbone lascia Reims nell'833; relegato a Fleury ed in seguito a Fulda, non sarà deposto che nell'845. Incmaro, suo successore e feroce avversario politico, si affretterà a sbarazzarsi del personale che circondava il suo predecessore. Tra gli ultimi manoscritti decorati alla maniera di Hautvillers il solo

109. Evangeli detti di Loisel, san Matteo. Parigi, Bibliothèque Nationale

che si riferisce ad Incmaro lo chiama "abba," mentre nessuno di quelli in cui è menzionato col titolo di arcivescovo è illustrato. Non si sa di quale comunità remsese Incmaro sia stato abate, ma se egli ha fatto lavorare per sé qualche artista al tempo di Ebbone, questo non si ripeterà piú: la scuola di Reims si estingue col suo fondatore, e ciò che in seguito si può collegare con essa appartiene al ramo collaterale. Il fatto piú curioso è che Incmaro fece ultimare e decorare con pitture la cattedrale iniziata dal suo predecessore, pitture che sfortunatamente sono scomparse e di cui non conosciamo il valore.

110. Evangeli detti di Blois, san Marco. Parigi, Bibliothèque Nationale

Una volta scomparso Ebbone, un pittore formatosi alla scuola di Reims si installò presto a Tours, mentre un altro raggiunse Metz. Una volta arrivati nei nuovi centri, questi pittori vi trovarono una tradizione iconografica ormai definita, dei colleghi nel pieno della loro attività e insieme diversi indirizzi artistici, e di conseguenza le loro opere ne risentirono gli effetti. Ma è necessario sottolineare che sono gli uomini che si spostano e non solo le influenze: è naturale che un pittore conservi nel complesso il suo stile pur uniformandosi a nuove scuole; ed è anche poco attendibile che dei pittori di Tours abbiano

111. Tours. Evangeli di Nevers. Londra, British Museum

112. Tours. Alcuino, libro sulle virtú e i vizi. Troyes

potuto cambiare il loro genere fino a renderlo irriconoscibile a causa di un semplice contatto o di una specie di mimetismo piú o meno cosciente. Solo cosí si possono spiegare le infiltrazioni remsesi a Tours, a Metz e altrove. Fatto importantissimo è la concordanza delle date tra la fine di ciascuna "scuola" e questo susseguirsi di fenomeni regolari, di osmosi periodiche che assicura la continuità e la coesione del mondo artistico.

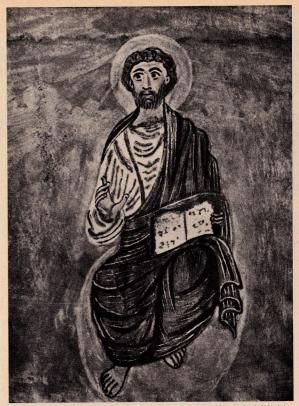
La maniera di Aquisgrana e poi quella di Reims penetrano a Tours

Per volere di Carlomagno, Alcuino aveva costituito nella sua abbazia di Saint-Martin a Tours un centro di studi e di edizioni bibliche (796-804). Anche ammettendo che egli l'avesse desiderato non avrebbe potuto introdurvi l'arte del bel libro: mentre a Corte venivano eseguiti lavori sontuosi, sotto il suo governo avevano visto la luce solo opere molto mediocri (per lo piú imi-

113. Irlanda. Libro di Kells. Dublino, Trinity College Library ▶

tazioni parziali e grezze di quelle che a Saint-Amand faceva decorare il suo amico, l'abate Arno, futuro vescovo di Salisburgo) e con le arcate delle tavole dei canoni (la maggior parte di questi libri sono Evangeli) che ricordano molto da vicino sia la metallica forma insulare sia le opere di Lindisfarne e di Kells. Alcuino, inglese, era sicuramente circondato da artisti connazionali di mediocre qualità: il modesto e sapiente abate, ormai vecchio, quasi cieco e prossimo alla fine, non poteva essere un mecenate. Per i suoi successori le cose saranno molto diverse, a cominciare da Fridugiso, suo allievo e inglese come lui, abate dall'807 all'834, sempre in stretto contatto con la Corte di Aquisgrana, cancelliere dell'Impero dall'819 all'832 e, come tale, esperto nelle questioni riguardanti la scrittura e il libro. Grandi funzionari come lui saranno, in seguito, gli abati Adalardo (834-843), un laico, siniscalco della Corte, e il conte Viviano, cameriere di Carlo il Calvo ed anch'esso laico (843-851): tutti potenti signori che da buoni cortigiani condividono e imitano i gusti del sovrano e ricorrono ai suoi fornitori. La stessa cosa farà Fridugiso dopo la morte di Carlomagno. In effetti si nota una spiccata rassomiglianza tra i personaggi secondari degli Evangeli di Saint-Médard, di cui sappiamo che hanno alle spalle una lunga ascendenza, e quelli eseguiti a suo tempo a Tours; la decorazione delle tavole dei canoni di Tours è un'esatta derivazione, che sarà in seguito magnificamente sviluppata, di quella di alcune tavole degli Evangeli di Carlomagno. I pittori propriamente di Tours non danno prova che di media qualità, ma li ritroveremo, fino al tempo dell'abate Viviano, razionali, un po' pesanti e molto imbevuti di classicismo allo stesso modo della Corte, dalla quale probabilmente venivano, come altri che lavorarono con loro. È difficile infatti distinguerli tra tutti coloro che arrivavano ad Aquisgrana, ma, come questi, sembrano appartenere al tipo italo-alpino, il che si potrebbe facilmente spiegare con l'amicizia che legava Alcuino e Arno, insieme abate di Saint-Amand e vescovo di Salisburgo: gli effetti di questa amicizia possono essere sopravvissuti ad Alcuino. L'arte di Tours è caratterizzata fin dagli inizi da una sobrietà che deve tutto all'arte antica, imitata fedelmente fin nei dettagli ornamentali, e a un'impaginazione chiara e scarna. A partire da Fridugiso, si determina una rottura totale con quell'arte insulare che dominava ancora nei manoscritti di Alcuino; sopravvivono solo le grandi iniziali col loro sistema di intrecci, ma semplificate all'estremo e sempre su fondo bianco. I colori sono pochi, vivi e lumeggiati con discrezione d'oro e d'argento. Questa moderazione costituisce la netta differenza con il gusto sontuoso dell'ambiente attorno a Carlomagno e con lo stile agitato di Reims. Il grande interesse dei pittori di Tours per il mondo antico in generale è messo in rilievo dalle scene virgiliane che ornano il flabello dal manico d'avorio oggi a Firenze nel Museo del Bargello, e dalle illustrazioni di una *Aritmetica* di Boezio conservata a Bamberga.

Cronologicamente niente si oppone all'arrivo sulle rive della Loira, dopo la morte di Carlomagno, di artisti venuti da Aquisgrana (Ludovico, il nuovo imperatore, aveva allora i suoi artisti e non sembrava interessato alle cose d'arte dopo la sua assunzione al trono avvenuta nell'814). Contemporanea-

◀ *114. Tours. Evangeli, san Matteo. Londra, British Museum*

116. Tours. Evangeli di Weingarten, san Giovanni (part.). Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek

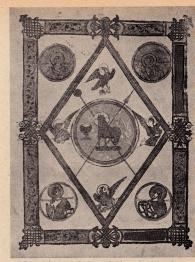
◀ *115. Tours. Evangeli, san Luca. Londra, British Museum*

117-118. Tours. Boezio, Aritmetica, la Musica, l'Aritmetica, la Geometria, l'Astrologia - Boezio e Simmaco. Bamberga

mente ai personaggi di secondo piano dipinti negli Evangeli di Saint-Médard si vedono apparire a Tours, importati sicuramente dai pittori di Corte, la *silhouette*, le piccole figure composte entro medaglioni, cartigli e pannelli e i profili da moneta tratteggiati in oro, motivi questi che i laboratori di Tours porteranno ad un alto grado di perfezione, e derivati direttamente dalla pietra e dal metallo incisi e dalla glittica. I cammei, gli intagli e le monete antiche costituivano oggetto d'ammirazione nel Medioevo, e si sa che queste meraviglie della raffinatezza e della tecnica hanno ornato per lunghi periodi molti gioielli, numerose rilegature d'oro e opere d'oreficeria con cui si ricoprivano i testi delle Sacre Scritture e quelli liturgici destinati ai principi e alle cattedrali. I pittori di Carlomagno avevano già utilizzato come modelli questi oggetti preziosi, che il Tesoro imperiale doveva contenere in abbondanza; riprodotti a colori, questi pezzi si trasformano in piccole figure dipinte secondo il principio della *silhouette*, in una tonalità di colore su un fondo di altra tonalità (intaglio) oppure monocrome su un fondo di colore (cammeo). Le figurine si distaccano presto dalla pietra per formare delle composizioni indipendenti, prima marginali e in seguito quadri completi. Nata dalla pietra incisa, la

119. Autun. Sacramentario di Marmoutier. Autun, Bibliothèque Municipale

20. *Tours. Evangeli detti di Saint-Gauzelin. Nancy, Cattedrale*

silhouette ricorda ancora i fregi dipinti a chiaroscuro d'ispirazione ellenistica analoghi a quelli della Farnesina a Roma; ma tali pitture sembra che qui abbiano agito solo in modo indiretto, forse attraverso i Remsesi, grazie ai quali continueranno a sussistere sotto forma di cristalli incisi sino alla fine del periodo carolingio. Un esemplare degli Evangeli detti di Saint-Gauzelin, eseguito a Tours per un grande dignitario della Corte di Ludovico il Pio, Arnaldo, oggi nella cattedrale di Nancy, e un Sacramentario dipinto per Rainaldo, abate di Marmoutier, sono completamente concepiti secondo questo procedimento. Tours, sotto l'abate Viviano, cioè dopo la caduta di Ebbone e la probabile scomparsa degli artisti che egli aveva riunito, beneficierà presto di un nuovo apporto, piú importante ancora di quello dei pittori di Aquisgrana, cioè l'apporto che gli daranno i pittori di formazione remsese, e questo fatto è degno di attenzione. Alcuni pittori apparentati con quelli di Aquisgrana vengono a Tours dopo la morte di Carlomagno, alcuni artisti di Reims, o formati a Reims, vi arrivano dopo la caduta di Ebbone, che si annunzia già dall'833. I nuovi venuti cominciano a collaborare alla messa in opera di un'impresa considerevole, iniziata a Tours ma continuata altrove, una Bibbia illustrata di cui ci restano quattro esemplari, o per meglio dire quattro edizioni, pubblicate in circa trent'anni, ciascuna delle quali rappresenta un progresso ponderato, un arricchimento nei confronti della precedente.

121. *Tours. Bibbia detta di Alcuino. Bamberga, Staatliche Bibliothek*

Il primo esemplare della Bibbia detta di Alcuino (primo almeno nella serie logica), che data dal governo di Adalardo (834-843), non possiede che due tavole (tutta l'Apocalisse, senza dubbio a causa di un incidente, manca), che però contengono già lo schema generale. L'idea direttrice è quella del destino terrestre e celeste dell'uomo, destino di cui la Bibbia è insieme la narrazione e, testo rivelato, la promessa: Creazione e Caduta, figurate su quattro fasce sovrapposte, in testa all'Antica Legge; Redenzione, rappresentata da una tavola simbolica all'inizio della Nuova. Le due pagine sono composte di *silhouettes*; la prima si presenta come un fregio diviso secondo una riflessione logica: 1) Creazione (l'opera dei sei giorni); 2) Nascita di Eva, ruolo della donna; 3) Punizione; 4) L'uomo sulla terra dopo la caduta, Adamo ed Eva lavorano, ma la mano di Dio si stende su di loro: essi non sono perduti

122. Tours. Bibbia detta di Alcuino. Bamberga, Staatliche Bibliothek

123. Tours. Bibbia detta di Moûtier-Grandval. Londra, British Museum

(questo piccolo dettaglio denota tanto un'intelligente sensibilità quanto una perfetta conoscenza teologica); al centro, il crimine di Caino. Sulla seconda pagina, l'Agnello, in un medaglione centrale circondato dai quattro simboli evangelici, si profila contro l'incrocio formato dalla lancia e dalla spugna, strumenti di supplizio, accanto al calice dove sarà raccolto il prezioso sangue; agli angoli, quattro medaglioni sui quali puntano la lancia e la spugna, contengono i busti dei quattro grandi profeti che hanno annunziato il sacrificio della Redenzione.

Il secondo esemplare, la Bibbia detta di Moûtier-Grandval, eseguita circa nella stessa epoca, precisa l'idea essenziale della Redenzione non piú in due ma in quattro tavole, alleggerendole di tutto ciò che non concerne direttamente il destino eterno dell'uomo, centro di questa storia meravigliosa: la creazione del cielo, delle piante e degli animali, e la morte di Abele scompaiono. Una nuova immagine completa quella dell'Antico Testamento: Mosè riceve le tavole sul Sinai e le consegna al popolo di Dio. All'inizio degli Evangeli, al posto dell'Agnello del sacrificio, compare la figura di Cristo in tutta la sua gloria: egli regge il mondo di cui è signore assoluto e tiene il Libro, guida della nostra vita; la Redenzione corrisponde alla Caduta, come nel primo esemplare. Ma anche l'illustrazione del Nuovo Testamento è completata da una figura nuova, e simmetrica all'inizio dell'Apocalisse al quadro consacrato a Mosè, e che non illustra questo testo, ma vi allude solamente attraverso certi dettagli: sul trono celeste, il libro dai sette sigilli viene aperto dall'Agnello e dal leone di Giuda, discendente di David (altra rappresentazione di Cristo), sotto lo sguardo degli evangelisti evocati dai loro simboli; al di sotto sta Mosè (il pittore si è preoccupato di dargli lo stesso volto della scena della Legge) il cui velo è strappato dagli attributi evangelici: l'Antico Testamento si scopre nel Nuovo, l'Apocalisse, suprema rivelazione, proclama al di là della Redenzione il trionfo finale di Cristo. Cosí le immagini formano un duplicato del testo, indipendente da questo, ma che ne riassume l'insegnamento e il senso, ed è quindi commentario e non illustrazione, riassunto sintetico come certe figure del Sacramentario di Gellone e del Salterio di Corbie; su un altro piano, infinitamente piú svi-

124-125. Tours. Bibbia detta di Moûtier-Grandval. Londra, British Museum

luppato e sapiente, colto il testo nei suoi tratti essenziali, il senso viene ricostruito con elementi figurativi, qui grazie alla riflessione (come negli Evangeli di Flavigny), nell'altro caso grazie al semplice meccanismo visivo. Può darsi che una Bibbia decorata secondo gli stessi procedimenti sia stata redatta nel V secolo su ordine del papa Leone Magno; la supposizione si basa sulle forme architettoniche di una scena come quella della consegna delle Tavole ed anche su altri indizi, ma noi possiamo solo immaginarne l'esistenza, e niente impedisce di vedere nella Bibbia di Tours una creazione carolingia improntata a forme antiche; si attingeva da un repertorio immenso e vario, si sceglieva, liberi di adottare per l'iconografia gli elementi di rapporto di cui si disponeva: nella stessa scena le Vittorie del portico riproducono quelle che un mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna attribuisce al palazzo di Teodorico. Lo sforzo di pensiero e l'intelligente lavoro di esegesi che hanno determinato il progredire di questa serie ci impediscono di vedervi il risultato di una semplice copia di qualcosa di già fatto, e la strana immagine apocalittica spiegata da un distico latino assai faticoso (come lo sono d'altronde tutte le iscrizioni o *tituli*), è di ispirazione troppo medievale per poter essere ascritta all'Antichità classica, e persino al Basso Impero: si tratta quindi di un lavoro tipicamente carolingio.

126-127. Tours. Bibbia detta prima Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

A tutto questo va aggiunto che le *silhouettes* di Bamberga non potevano essere state ispirate da pitture del V secolo. Questo esemplare, eseguito a Marmoutier, potrebbe essere un compendio di quello di Tours, ma questa ipotesi sotto molti aspetti è meno soddisfacente.

Ma la serie continua a diventare piú complessa e si arricchisce di nuove immagini negli altri due esemplari eseguiti per lo stesso sovrano, uno dei quali, compiuto come il precedente nell'846 circa a Saint-Martin a Tours, sotto l'abate Viviano, è noto col nome di "prima Bibbia di Carlo il Calvo." Uno dei numerosi pittori collaterali di formazione remsese era stato incaricato di eseguire il Cristo in gloria che sostituisce nel secondo esemplare l'Agnello del Sacrificio; lo stesso artista (lo si riconosce facilmente) dipinge qui quattro figure, di cui tre nuove, mentre il resto, tre soggetti antichi e uno nuovo, dovette essere affidato a due dei suoi colleghi di Tours.

A questo punto il numero delle illustrazioni della Bibbia è piú che raddoppiato, ma ciò va a detrimento del programma iniziale, e l'idea direttrice, prima cosí chiara, si appesantisce di scene storiche (vedremo che proprio qui sta la caratteristica stilistica di questo pittore che chiameremo "il Remsese": l'analisi narrativa e la storia intesa alla moda antica predomineranno sulle ten-

129. *Tours. Bibbia detta prima Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale*

◀ 128. *Tours. Bibbia detta prima Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale*

130. Saint-Denis (?). Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura. Roma, S. Paolo fuori le mura

denze sintetiche "barbariche"): traduzione della Bibbia da parte di san Gerolamo, su tre fasce (Gerolamo lascia Roma per Gerusalemme; egli detta la traduzione; ne distribuisce gli esemplari: opera del Remsese); David e i suoi musicisti (dello stesso Remsese, scena composta come una gemma, un cristallo inciso, figure rosa su fondo azzurro); la conversione di san Paolo (di un pittore di Tours); ed infine la celebre tavola dove si vede Viviano, abate di Saint-Martin, circondato dai suoi monaci, mentre offre il volume a Carlo il Calvo (sorprendente scena di attualità, anch'essa opera del Remsese).

I pittori di Carlo il Calvo

La storia della Bibbia di Tours non termina con l'esemplare di Viviano; un quarto sarà eseguito piú tardi, quasi sicuramente nell'869, ancora per Carlo il Calvo, ma questa volta non a Tours, e questo sottolinea meravigliosamente la continuità della pittura carolingia, legata al sovrano, alla sua famiglia, e indipendente dagli *scriptoria* monastici. Anche se l'attività artistica proseguiva, Saint-Martin era allora in piena decadenza. Il Remsese, che abbiamo visto all'opera a Tours, giunge alla fine della sua carriera, si è indurito con l'età e forse ha lavorato in fretta e facendosi aiutare (non è certo). Era necessario che l'opera fosse compiuta per il matrimonio di Carlo con Richilde nell'869, data in cui il volume doveva essere offerto. Volume piú ricco ancora della "prima Bibbia," decorato non piú con otto, ma con ventiquattro tavole, oltre alle grandi iniziali ornate a piena pagina: quindici per l'Antico Testamento, precedute da un grande ritratto di Carlo in trono sotto le virtú tra le sue guardie e la moglie assistita da una dama, e sette per il Nuovo. Volume estremamente lussuoso, capolavoro del pittore, ma dove la preoccupazione narrativa che gli è propria l'ha allontanato definitivamente dal programma della Bibbia di Tours.

Dal confronto tra le scene della storia di san Gerolamo con quelle della Bibbia di Viviano, si avverte quale progresso abbia compiuto il pittore in venticinque anni; il suo stile si è un po' appesantito, ma anche precisato, la composizione si anima e diventa piú varia, il movimento si fa scattante e viene raggiunto il senso della profondità. Invece di formare tre quadri sovrapposti centrati sulla persona di Gerolamo, le bande divengono continue scene narrative da leggersi alternativamente da sinistra a destra, da destra a sinistra e di nuovo da sinistra a destra (βουστροφηδόν). Il vento gonfia con forza le vele della nave, Gerolamo e le sue collaboratrici (seconda fascia a destra) sembra che stiano veramente seduti all'interno della loro dimora per un perfetto gioco di prospettiva, e gli esemplari della Bibbia si ammucchiano l'uno accanto all'altro in un pittoresco disordine sopra gli scaffali che si curvano sotto il peso. Il Remsese ha oltrepassato lo stadio decorativo e, evadendo nella natura, vi ha visto ciò che nessuno prima di lui aveva neppure vagamente intuito.

Abbiamo seguito questo tipo di decorazione durante il suo procedere e progredire, fino al suo termine. All'inizio esso non illustra gli episodi della storia sacra (al modo del Pentateuco), non cerca (come aveva fatto il Salterio

131. Saint-Denis (?). Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura. Roma, S. Paolo f. le mura

di Hautvillers) di spiegare l'Antico Testamento per mezzo del Nuovo e di mostrare in quest'ultimo la conclusione dell'altro: compendio dell'intera Sacra Scrittura, questa decorazione ne esprime la trama latente ed essenziale; ma, a poco a poco, l'idea che l'aveva guidata da principio si sfuma eppoi scompare; ed infine una raccolta di sontuose tavole storiche sostituisce il sobrio monumento che il pensiero cristiano aveva ispirato agli artisti.

Con Carlo il Calvo, l'arte carolingia sprigiona il suo ultimo e piú luminoso bagliore. Verso l'848-851, Lotario era ricorso ancora alle scuole di Tours, e precisamente al solo Remsese, per far eseguire degli Evangeli destinati alla collegiale di Saint-Martin, dove egli stesso s'era fatto ritrarre. Il sovrano spiega la ragione del dono in una curiosa composizione in versi redatta per suo ordine e che costituisce una confessione e insieme una testimonianza: Lotario non poteva servirsi, per onorare san Martino con un'offerta degna allo stesso tempo del santo e del donatore, che del laboratorio di Tours, in quanto, allora, non ne esistevano altri, né presso di lui né altrove. Un Salterio che gli è stato attribuito, oggi al British Museum, riguarda probabilmente Lotario II.

Non si sa con precisione dove si sia stabilito lo *scriptorium* del sovrano dopo la fine di Saint-Martin. Si esita tra Corbie e Saint-Denis, e forse per quest'ultima abbazia ci sarebbero maggiori probabilità; comunque conoscere il luogo non conta molto, l'elemento piú importante è la Corte per la quale si lavora, cercando di conformarsi alle esigenze del sovrano per un lusso forse eccessivo. Carlo non possiede il genio organizzativo di suo nonno, ma, come lui, si interessa alla cultura e al libro che ne è il mezzo di diffusione, e la sua curiosità letteraria e religiosa gli desta attorno un'attività teologica e filosofica. A lui si deve la nascita di due raccolte per uso laico che avranno piú tardi una fortuna immensa. Il suo libro delle ore, o per meglio dire di preghiere, oggi nel tesoro della Residenza a Monaco, primo del genere, è ancora rudimentale, ma contiene la futura opera completa; la scarsa decorazione, fatto insolito per i libri di Carlo, costituisce forse la prova che quest'opera è stata veramente adoperata dal suo possessore, prova convalidata dai segni di un lungo uso, tanto che il ritratto ridipinto, posto all'inizio, non è che l'ombra di se stesso. Ci è rimasto anche il suo Salterio, decorato con un altro ritratto, opera eccezionale e fedele, l'unico eseguito dal vero che ci resti, insieme a quello di Lotario e ad alcune medaglie, di un sovrano carolingio. L'artista non ha adulato il suo modello e questa libertà, questa audacia familiare ci consente di valutare sia la stima di cui godeva sia l'importanza della sua posizione accanto al signore. Carlo è seduto di fronte, su un trono incrostato di marmi colorati, con in mano il globo e lo scettro, sotto un frontone triangolare da cui emerge, protettrice, la mano divina; indossa un abito semplice ma fatto con una ricca stoffa ricamata a rose d'oro, col mantello trattenuto sulla spalla destra da una grande fibula; i baffi, lunghi alla moda dei Franchi, i capelli, folti malgrado il nomignolo, sono molto incanutiti nonostante l'età (nato nell'823, egli aveva allora al massimo quarantacinque anni — essendo la data del ritratto da collocarsi tra l'842 e l'869). Porta, leggermente inclinata, la corona, e dal suo volto dai tratti pesanti gli occhi si dirigono obliquamente verso un'immagine di san Gerolamo che gli fa da *pendant* sull'altra pagina; lo sguardo è inquieto, teso, di un uomo la cui vita fu un lungo succedersi di lotte, sotto il cui regno iniziarono il declino dell'Impero, la disgregazione politica e infine la rovina. E tuttavia una orgogliosa iscrizione paragona Carlo a Giosia e a Teodosio: Giosia il pio riformatore di Giuda, Teodosio l'imperatore legislatore; ed il suo ritratto è posto allo stesso livello del santo traduttore dei Salmi, come, all'inizio degli Evangeli eseguiti per lui a Tours, suo fratello Lotario lo era degli Apostoli e di Cristo. Questa inaudita promozione dei due Carolingi al rango di personaggi sacri, divini, è di estremo interesse: nessuno, neppure Carlomagno, l'aveva osato in Occidente, e nessuno in seguito l'oserà piú. Il

132. Tours. Evangeli di Lotario. Parigi, Bibliothèque Nationale

133. Tours. Evangeli di Lotario. Parigi, Bibliothèque Nationale ▶

134. Saint-Denis (?). Salterio di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

pittore ci dà qui il primo, in ordine cronologico, dei ritratti: in un secolo appena, l'occhio barbarico, formatosi alla scuola antica, è riuscito a far sua la realtà viva e multiforme. Ci è rimasta una immagine contemporanea di un imperatore bizantino: all'inizio di un esemplare delle *Omelie* di san Gregorio di Nazanzio, dell'880-886 circa, Basilio I e la moglie sono rappresentati a piena pagina su due facciate precedute e seguite da una grande croce e da un Cristo in maestà. Ma Basilio ed Eudossia sono in piedi, di fronte, immobili e ieratici come tutti i sovrani bizantini, dal Giustiniano di Ravenna (VI secolo) al Manuele II del XV secolo, mentre Carlo (e Lotario), seduto di tre quarti, lo sguardo obliquo, fa parte dell'universo terrestre e mobile che lo circonda.

Esigente amatore d'arte e massimo mecenate della cristianità, Carlo il

135. Saint-Denis (?). Salterio di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

Calvo si era assicurato il servizio del pittore piú dotato dell'epoca, erede di brillanti tradizioni, dalla sensibilità fine e pittoresca, dallo stile rapido del vecchio mondo ellenistico: temperamento ricco e vario, questo pittore, il Remsese, non ha cessato di rinnovarsi nel corso di una carriera feconda che si può ricostruire facilmente. Egli ha collaborato alla seconda edizione della Bibbia di Tours, detta di Moûtier-Grandval (846 circa), solo, o con aiuti, ha dipinto gli Evangeli di Lotario (849-851 circa) e in seguito quelli che saranno posseduti dall'abbazia di Prüm (850 circa), composti, come le scene della vita di san Gerolamo contenute nella Bibbia, in una forma esteriore che ricorda Tours (è il periodo di Saint-Martin). Come pittore di Carlo, eseguí la Bibbia detta di san Callisto (oggi a S. Paolo fuori le mura, a Roma) tra l'869 e l'891, un Sa-

136. Saint-Denis (?). Salterio di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

cramentario (869?), e infine, a coronamento di una trentennale attività, gli Evangeli detti di Saint-Emmeram di Ratisbona, attualmente a Monaco.

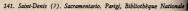
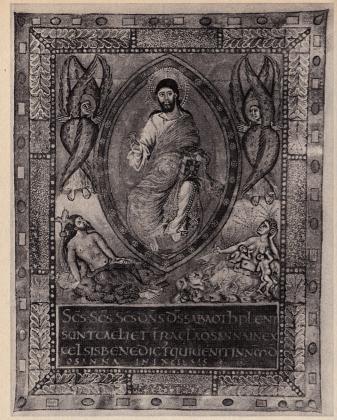
All'inizio di quest'ultima magnifica opera, scritta tutta a lettere d'oro da Liutardo e Berengario, troneggia Carlo il Calvo, benedetto dalla mano di Dio, circondato da angeli, da personificazioni di province che lo venerano e da una guardia; seguono, in ordine, l'Agnello, davanti al quale pregano i ventiquattro vecchi dell'Apocalisse, il Cristo in maestà in mezzo ai quattro evangelisti e ai grandi profeti, e infine i ritratti di ciascuno degli evangelisti; le tavole dei canoni copiano quelle degli Evangeli di Soissons. Lo stile della maggior parte dei grandi volumi carolingi ha lasciato delle tracce in queste pitture, ma, nonostante il loro fastoso splendore, è qui che la pittura carolingia, per l'eccesso

137. Saint-Denis (?). Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek

138. *Saint-Denis (?). Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek*

139. *Saint-Denis (?). Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona (particolare)*

140. Saint-Denis (?). Sacramentario. Parigi, Bibliothèque Nationale.

141. Saint-Denis (?). Sacramentario. Parigi, Bibliothèque Nationale

142. *Saint-Denis (?). Sacramentario. Parigi, Bibliothèque Nationale*

143. *Saint-Denis (?). Sacramentario. Parigi, Bibliothèque Nationale*

e la mancanza di sicurezza che ne deriva, raggiunge il suo trionfo e la sua fine.

Il Sacramentario di Metz, capolavoro del Remsese, non reca alcuna indicazione di origine, ma senza dubbio fu scritto per Carlo il Calvo, forse in occasione della sua incoronazione a re di Lorena nel settembre 869: regno effimero, in quanto ne fu spodestato l'8 agosto dell'anno seguente, il che spiegherebbe lo stato del volume, incompleto o, piú precisamente, incompiuto. Piú che a un Sacramentario, in effetti, si penserebbe a un rituale di cui fosse stato preparato solo il canone. All'inizio, una pittura rappresenta l'incoronazione di un giovane principe in presenza di due arcivescovi che indossano il *pallium*; quasi la stessa scena si ritrova nella Bibbia di S. Callisto, dove illustra l'unzione di Salomone da parte di Sadoc e Nathan. Chi sia il principe e chi siano gli arcivescovi si ignora, certamente si tratta di un'allegoria. Le figure che seguono sono: Cristo che insegna, i santi e le sante del Paradiso, Cristo signore della terra e dei mari, una mirabile immagine di san Gregorio, seduto sul trono in posizione frontale, col volto dal profilo energico e volitivo girato verso destra

e il corpo nascosto per metà da un drappo che lo separa dagli scribi (seduti in primo piano e quindi piú in basso), tra i quali si apre un cofano pieno di libri; uno degli scribi lavora, l'altro, meno discreto e stupito dai silenzi che interrompono la dettatura, scosta la tenda e vede che una colomba discesa dal cielo parla all'orecchio del santo: Gregorio si interrompe per ascoltare lo Spirito Santo. Sollevando la tenda, lo scriba eseguisce un curioso passo di danza, mossa usata dai pittori remsesi per un personaggio che si alza o semplicemente, come qui, solleva un braccio per prendere un oggetto: questo movimento compare a Reims nel Salterio di Utrecht e noi lo possiamo seguire, immutato, fino agli Evangeli di Saint-Emmeram, passando attraverso il Sacramentario e la Bibbia di S. Paolo fuori le mura. Atteggiamento innaturale, forzato, nelle sue numerose varianti e dovunque i pittori carolingi l'hanno impiegato. Lo ritroveremo presto tra le figure dei canoni degli Evangeli di Saint-Médard: gli artisti di Ludovico il Pio, predecessori e maestri di quelli di Ebbone, lavoravano ad Aquisgrana contemporaneamente a quelli di Carlomagno, e possono esservi stati scambi reciproci di modelli. La storia di questa figura, insieme a quella di altre simili, ci informa sulla sorte che i Carolingi riservavano a certi modelli antichi. La sua origine lo spiega perfettamente. La chiave ci viene data da un rilievo romano al Museo delle Terme — rilievo di ispirazione alessandrina — in cui alcune figure femminili si abbandonano a una danza rituale davanti a divinità egiziane poste piú in alto, entro nicchie; le donne si piegano, si torcono, curvano i fianchi, con le braccia alzate, insieme umili e tese verso gli dei, e la linea sinuosa del loro corpo esprime questa offerta di sé nell'adorazione che la loro coreografia mima. I Remsesi, che hanno conosciuto figure simili, viste cioè da tergo e per tre quarti, hanno imitato questo scorcio, queste forme il cui rilievo è sottolineato da una leggera stoffa indiscreta che le fascia e le modella; riprendono una formula antica, e l'applicano meccanicamente dovunque possa tornare utile, mai, ovviamente, per descrivere una danza. Un bellissimo disegno della regione della Mosa, databile alla fine del IX secolo, chiude questa serie: la Chiesa alza il calice verso Cristo crocifisso e raccoglie il sangue che sprizza dal suo costato. La torsione del corpo, fasciato strettamente in una veste aderente che rivela il gioco dei muscoli, non si può spiegare che col rilievo alessandrino: la Chiesa si sostituisce alla ballerina egiziana.

Purtroppo qui non si può fare il nome del Remsese, gloria della pittura carolingia. Lo scriba del Salterio ha scritto alla fine delle litanie: *"Hic calamus facto Liuthardi fine quievit"* (terminato il suo lavoro, la penna di Liutardo si è messa a riposo). Il nome di Liutardo si legge anche, con quello di suo fratello Berengario, alla fine degli Evangeli di Saint-Emmeram: *"Hactenus undosum calamo descripsimus aequor... En Berengarius Liuthardus nomine dicti..."* (Con la penna abbiamo compiuto la descrizione di un ondoso oceano [immagine frequente della Bibbia], noi che siamo chiamati Berengario e Liutardo). In questo caso si tratta ancora esclusivamente di scrittura, giacché se si può fare un paragone tra le grafie di entrambi, questo è impossibile per le pitture. Alcuni Evangeli attualmente a Darmstadt, che sembra non abbiano alcuna relazione con Carlo il Calvo, ci danno, in note tironiane, un terzo scrit-

144. Regione della Mosa. Evangeli. Parigi, Bibliothèque Nationale ▶

145. Metz. Sacramentario di Drogone. Parigi, Bibliothèque Nationale

to di Liutardo (ma si tratta della stessa persona?) dove egli si qualifica pittore; i ritratti di evangelisti contenuti nel volume, eccellente espressione dello stile di Reims e che sono, stando alla scritta, di mano sua, non hanno nessun rapporto né con l'arte del Salterio né con quella degli Evangeli di Saint-Emmeram. La Bibbia di S. Paolo fuori le mura, ultima opera dell'artista che noi continuiamo a chiamare il Remsese, reca il nome di Ingoberto "copista e scriba fedele": ed anche in questo caso si tratta di uno scrivano. Non possiamo quindi che rassegnarci di fronte al buio che circonda i pittori di Carlo il Calvo.

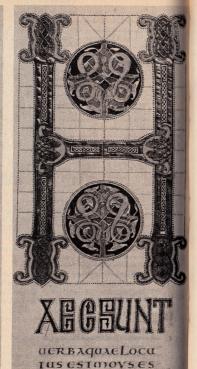
La scuola di Drogone a Metz

Restiamo ancora nell'ambito della famiglia carolingia con Drogone, il figlio che Carlomagno aveva avuto nell'807 da una certa Regina, dopo la morte della moglie Liutgarda. Come Ebbone, anche Drogone fu educato a Palazzo; il fratellastro Ludovico lo fece ordinare sacerdote a Francoforte nell'823 e gli conferì nell'826 il vescovato di Metz che egli conservò fino all'855, data

146. Metz. Sacramentario di Drogone, l'Ascensione. Parigi, Bibliothèque Nationale ▶

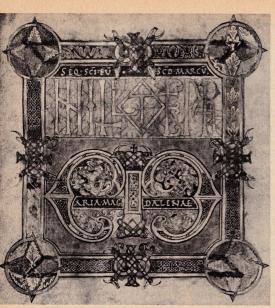
147. Metz. Sacramentario di Drogone, le Pie donne al sepolcro. Parigi, Bibl. Nationale

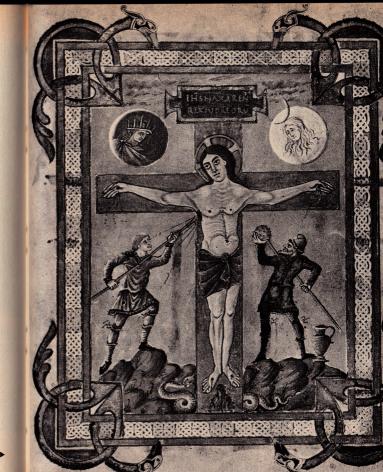
148. Metz. Sacramentario di Drogone, la Pentecoste. Parigi, Bibliothèque Nationale

della sua morte. Grazie a Drogone, rimasto fedele a Ludovico eppoi a Lotario, Metz divenne alla metà del secolo, cioè verso la fine del suo episcopato, un attivo centro artistico: pittura e arte dell'avorio vi hanno lasciato opere di grande qualità ed è legittimo attribuirne il merito al personaggio piú importante della regione, al vescovo, nutrito alle stesse discipline intellettuali di Ludovico ed Ebbone. La posizione di Drogone come animatore, o almeno mecenate, è provata dal fatto che il monumento maggiore dell'arte di Metz, un Sacramentario, che gli era certamente destinato, porta il suo nome a lettere d'oro alla fine di una lista di vescovi di questa città. L'arte di Metz scaturisce da quella di Hautvillers: il fratello minore ha preso in prestito da quello maggiore, Ebbone, i suoi artisti, o meglio, tenendo conto delle date, alcuni pittori remsesi o formatisi alla loro scuola (un ramo collaterale) si stabilirono a Metz dopo la caduta di questi, come alcuni loro colleghi si stabilirono a Tours. Il volume, posteriore all'844, non contiene illustrazioni a piena pagina ma solo iniziali, "istoriate," come si dirà piú tardi, con piccoli personaggi nati da quelli di Tours (il tutto, come sappiamo, ereditato dai pittori di Carlomagno e di Ludovico il Pio). La famiglia cosí continua. Ma il pittore di Metz deve aver visto anche decorazioni murali o mosaici simili a quelli del mausoleo di S. Costanza, a Roma, opera cristiana del IV secolo ancora imbevuta di motivi antichi, come viticci e putti che giocano tra leggere costruzioni che spiccano sullo sfondo; può darsi che egli abbia seguito Drogone a Roma (i grandi allora si spostavano accompagnati da tutta la loro corte) durante il viaggio che il vescovo fece nell'844 con uno stuolo numeroso di prelati e dignitari per scortare Ludovico II, figlio di Lotario, che il papa Sergio II doveva incoronare re d'Italia, e per ricevere egli stesso, in quanto vicario pontificio in Gallia e Germania, il *pallium* col quale è ritratto sulla rilegatura del Sacramentario. Il pittore usa pochi colori, verde mandorla e molto violetto, e questa discrezione conferisce alla sua opera una grande eleganza, esaltata dalla freschezza e dalla esuberanza dei tralci che corrono lungo le aste e le parti curve, viticci attorcigliati disordinatamente oppure intrecciati, per rendere piú dolce la forma severa dell'iniziale. L'immagine suggerita dal testo si inserisce nell'iniziale senza fondervisi, a differenza del Salterio di Corbie o del Sacramentario di Gellone:

149-150. Saint-Amand (?). Bibbia detta seconda Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

nuova testimonianza di questo gusto tutto mediterraneo per l'analisi, estraneo alla sintesi decorativa, che il Carolingio si sforza di assimilare. Un Salterio insulare, quello di Canterbury, conteneva la figura di David all'interno di una delle iniziali, e si trattava di un volume molto caratterizzato dall'influenza figurativa antica, come del resto tutto il complesso a cui appartiene; l'esempio era stato seguito, ad Aquisgrana, dai pittori di Carlomagno, ma è a Metz che la lettera istoriata prende, quando sarà l'unico elemento decorativo dell'opera, la forma definitiva adottata dalla pittura romanica e quindi da quella gotica.

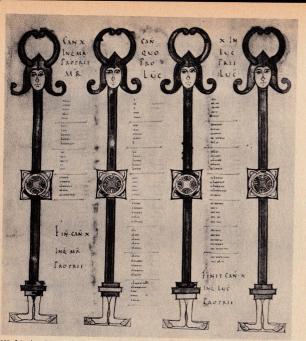
La pittura franco-insulare

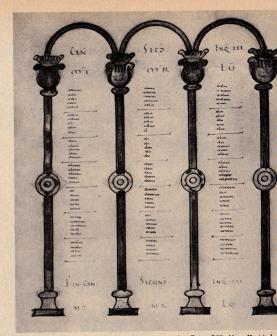
È sufficiente esaminare in alcuni particolari l'evoluzione della pittura carolingia per individuare legami incontestabili tra i diversi gruppi che la costituiscono, e lo stesso si può affermare per le arti che le gravitano attorno, rilievi in pietra o d'avorio e oreficeria. Le varie forme che quest'arte ha assunto nel corso di un breve periodo — appena un secolo — si succedono come le generazioni umane, senza scosse né salti bruschi, differenti e tuttavia eredi l'una dell'altra, indipendenti ma associate, sovrapposte come embrici, in modo da confondere una rigorosa divisione cronologica. L'arte carolingia si conforma alla vita di una famiglia di mecenati, ma una delle sue caratteristiche formali sembra tuttavia sfuggire a questa definizione: ultima nel tempo, non si riattacca a niente di preesistente nell'arte di Corte e, dopo aver creato un monumento di singolare valore, si trova improvvisamente quasi immobilizzata, evolvendosi a fatica, pur essendo piú feconda di ogni altra, e tuttavia tesa alla ricerca del bizzarro e dell'inedito mentre l'invenzione resta povera e arida. Se questa forma si ripete all'infinito è solo perché sorge troppo tardi, nel momento in cui la potenza carolingia si disgrega e il vigore creativo si esaurisce, ma appena in tempo per ricevere da Carlo il Calvo una sorta di consacrazione, anche se senza domani. Con essa noi ci troviamo riportati cento anni addietro, in piena arte decorativa insulare, come se durante un secolo nulla fosse accaduto nel campo della pittura: violenta reazione agli ultimi eccessi figurativi, questo singolare ritorno che dobbiamo chiamare, in mancanza di un termine piú preciso, "arte franco-sassone e franco-insulare," è cronologicamente la prima rivoluzione del gusto; in seguito ce ne saranno ancora molte e ormai la pittura, l'arte europea in generale, non cesseranno di oscillare tra il figurativo e l'astratto, tra il classico e il barocco, frutto della nostra doppia origine mediterranea e barbarica. Sorge spontaneo chiedersi quale fu il punto di attacco, o almeno di partenza, di questa ultima tendenza stilistica carolingia, giacché la sua vasta produzione industriale non può essere connessa ad un centro. Si sottolinea la presenza a corte del famoso Giovanni Scoto Erigena, cioè figlio di Erinni, l'Irlanda, ma la magnifica Bibbia offerta al re verso l'871-877 è isolata, e nessuno dei manoscritti che la compongono può essere messo in rapporto né col sovrano né con alcuno dei suoi parenti, acquisiti o consanguinei. È vero che la moglie di Carlo il Calvo, Ermentrude, morta nell'869, aveva donato a Saint-

51. Saint-Amand (?). Evangeliario di Saint-Vaast ad Arras. Arras, Bibliothèque Municipale

Vaast tre dei sei testi d'oro e d'argento che l'abbazia possedeva fino al XIII secolo, ed è possibile collocare tra questi un Evangeliario franco-insulare oggi ad Arras, ma non è certo. Si pensa a Saint-Denis, di cui Carlo era abate e dove sono stati eseguiti per lui tanti oggetti d'arte; ma l'abbazia di Saint-Amand sembra il luogo piú indicato, per solide ragioni di carattere storico, liturgico e paleografico ed anche perché Carlo il Calvo ne era il protettore. In ogni caso, tutta l'opera, che data dall'ultimo quarto del secolo, va collocata all'incirca in una regione intermedia tra Treviri e il Mare del Nord. Si tratta della regione dove si trova Echternach, luogo di produzione degli Evangeli insulari, precursori, per la chiarezza e l'ordine, della Bibbia offerta a Carlo il Calvo (la "se-

152. Nord della Francia (?). Evangeli detti di Francesco II, Crocifissione. Parigi, Bibliothèque Nationale ▶

53. *Nord della Francia (?). Evangeli detti di Francesco II, san Luca. Parigi, Bibliothèque Nationale*

154. *Saint-Omer. Salterio di Ludovico il Germanico. Berlino, Staatsbibliothek*

conda," stando alla designazione adottata per distinguerla da quella di Viviano): una regione continuamente influenzata dalle tradizioni insulari, dall'abbazia di Saint-Bertin che già aveva dedicato un Salterio di stile similare a Ludovico il Pio, fino a S. Massimino a Treviri, per giungere, nell'XI secolo, a Verdun. Questa seconda Bibbia, se paragonata alla prima, quella di S. Callisto, cosí carica, appare completamente diversa. Vi manca tutto ciò che non sia pura grafia: nemmeno una figura, nessun ornamento preso dal mondo animale od anche vegetale; si direbbe che un implacabile iconoclasta abbia presieduto alla sua creazione. Tutta l'opera è pervasa da questo gusto esclusivo per la decorazione, salvo rarissime eccezioni (nel qual caso le figure sono di

155. Saint-Amand (?). Evangeli, tavole dei canoni evangelici. Tours, Bibliothèque Municipale

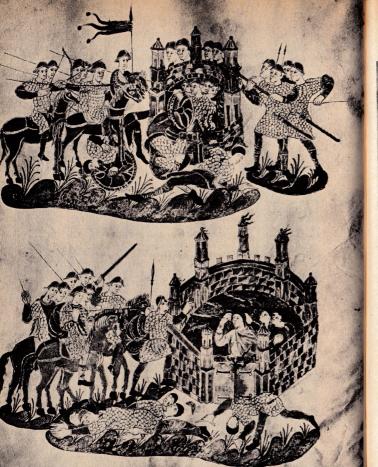
tipo remsese). Le tonalità sono quasi sempre metalliche, oro e argento, ritoccate con qualche accento di giallo vivo, di verde chiaro e di carminio; completate dall'incomparabile magnificenza della scrittura, le immense iniziali e le tavole dei canoni, spogliate dagli ornamenti accumulati fino ad allora, formano un complesso che è degno di concludere l'arte carolingia. È trascorso un secolo, e le sue lezioni non sono state vane: scomparso ciò che era stato materialmente scoperto, resta solo l'equilibrio maestoso e sicuro, il programma concepito con chiarezza, il lusso sobrio di cui testimoniano, con altri mezzi,

156. Saint-Amand (?). Evangeli, tavole dei canoni evangelici. Tours, Bibliothèque Municipale

gli artisti di Tours e di Metz; e ciò proprio quando queste qualità erano state perdute, sopraffatte dall'esuberanza dei grandi remsesi di Carlo il Calvo. Ma queste qualità furono effimere e, se fanno onore a chi le aveva concepite, le serie successive di questa bella opera, eseguite forse a Saint-Amand, dimostrano che questo gusto e questa cultura non erano molto condivisi fuori della Corte. Con i successori di Carlo il Calvo scompare la stretta interdipendenza tra sovrano e creazione artistica: la grande arte carolingia muore con l'ultimo animatore della dinastia.

Pittura non ufficiale

La pittura di Corte carolingia, anche se sotto aspetti diversi, ha sempre un carattere continuo e centralizzato, fa corpo con la dinastia di cui sposa la storia, sviluppandosi vicino e grazie ad essa, dalle esitazioni iniziali fino alla strana esplosione franco-insulare che chiude con un brusco ritorno alle origini barbariche un secolo votato al mondo antico. La pittura provinciale, quella cioè delle abbazie non strettamente legate al potere sovrano, è invece una pittura disparata, anarchica, divisa in gruppi isolati la cui esistenza dipende da un abate, dalle circostanze locali e dai rapporti spesso discontinui con regioni vicine o lontane. Manca l'impulso costante di un mecenate che consenta a questi gruppi di durare e di evolversi, di sviluppare le loro possibilità e di arricchirsi nel tempo. Per esaminare e comprendere meglio queste sparse fioriture occorre passare in rassegna le correnti eterogenee da cui traggono nutrimento (anche se le cause di certe preferenze talvolta sono oscure): correnti antiche e mediterranee, insulari e barbariche — le stesse quindi che hanno alimentato la pittura di Corte —, ma i provinciali non ne hanno saputo trarre risultati originali, nuovi, in conclusione non hanno saputo creare; anche se uniti in un insieme, gli elementi presi a prestito si riconoscono subito. Si tratta qui di un'arte secondaria, interessante perché non nasconde i suoi congegni, ma che merita di essere chiamata carolingia solo perché è contemporanea dell'altra, e su cui non vale la pena soffermarsi a lungo.

La sola eccezione, forse, è costituita da San Gallo. Vicina al sovrano per l'importanza che rivestiva nell'Impero e per l'immunità di cui godeva, ma lontana dal centro artistico ufficiale per la sua situazione geografica che la poneva in contatto con l'Italia e la regione alpina della Baviera, l'abbazia fu, per un secolo circa, la sede di una scuola di pittura enormemente meno brillante di quella di Corte, ma tuttavia viva e prospera. Fondata nel 612 da Gallo, compagno dell'irlandese Colombano, l'abbazia comincia a valere artisticamente qualcosa dal giorno in cui Ludovico il Pio la prende sotto la sua protezione, affrancandone, nell'816, l'abate dalla giurisdizione del vescovo di Costanza. Va notato, per maggiore chiarezza, che i compatrioti dei fondatori

◀ *157. San Gallo. Psalterium Aureum. San Gallo, Stiftsbibliothek*

159-160. San Gallo (?). Martirologio di Wandalbert, i mesi di maggio e di novembre (part.). Bibl. Apost. Vaticana

dell'abbazia, Irlandesi o Inglesi, non ebbero che una parte di secondo piano nella decorazione dei manoscritti, i quali appartengono, per ciò che riguarda la pittura, alla corrente alpina venuta dall'Italia, e dove si mescolano (fatto assai raro nel complesso dell'arte carolingia) alcuni ricordi merovingi, e, come in tutto l'Impero, ricordi insulari. Gli apparenti punti di contatto con l'arte ufficiale sono determinati dall'uso, indipendente, degli stessi modelli; ed è per questa ragione che l'unica pittura del piú antico manoscritto illustrato, il Salterio, quasi distrutto, detto di Wolfcoz (uno scriba che ha lavorato tra l'807 e l'830) ricorda, anche se in una forma molto piú sommaria, gli evangelisti di Aquisgrana dipinti qualche anno prima per Ludovico il Pio: raggruppati verticalmente, i poeti autori dei Salmi sono ripartiti nella pagina allo stesso modo dei medici del *Dioscoride* di Vienna, quasi si trattasse di una riunione di filosofi e di pensatori antichi dei quali hanno l'atteggiamento e le vesti; mo-

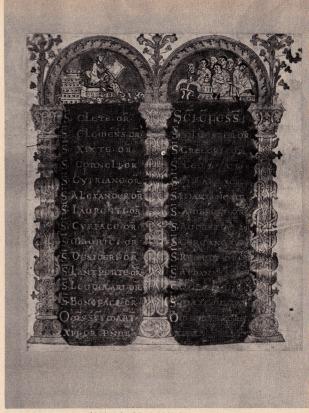
◀ *158. San Gallo. Psalterium Aureum. San Gallo, Stiftsbibliothek*

tivo, questo, che il pittore di San Gallo, come quello di Aquisgrana, ha rinvenuto nell'ambiente ellenistico lombardo: lo stile, anche se imbastardito, ne è una conferma. Ma, mentre il pittore d'Aquisgrana (ed anche quello del manoscritto di Xanten, che usa un tema analogo) è riuscito a trasformare questi personaggi antichi in evangelisti e a fissarli in una occupazione che li definisce chiaramente, niente distingue quelli di San Gallo da pensatori qualsiasi. Un altro Salterio, detto "d'oro" (*Psalterium Aureum*), che risale alla fine del secolo, è illustrato da una tavola che rappresenta David con musicisti e danzatori, la quale, anche se ricorda da vicino quella del Salterio di Carlo il Calvo, somiglia molto di piú ad una scena appartenente a un manoscritto di ascendenza alessandrina, l'esemplare del *Cosmas Indicopleustes* conservato al Vaticano, dove il tema del danzatore è rappresentato in una forma molto piú vicina all'originale antico, forma che abbiamo già riscontrata nella pittura ufficiale. Ma è poco probabile che il manoscritto vaticano abbia servito da intermediario; anche qui si tratta di un contatto diretto, come diretta è la pretta ispirazione bizantina di un terzo Salterio di San Gallo, oggi a Zurigo, databile all'inizio del secolo e di cui non ci resta che una sola immagine. Tra tutti i laboratori di provincia quello della grande abbazia alpina è il piú affine alla scuola di Reims; i disegni, lumeggiati o no, che compongono la maggior parte delle scene figurate, particolarmente nel Salterio d'oro, dove sono narrati episodi della vita di David, oppure in un martirologio del Vaticano, sono cugini di quelli di Hautvillers ma di qualità inferiore: anche se discendenti da un antenato comune, i rami non sono egualmente ben riusciti. Tutta l'eredità viene dall'Alta Italia greco-latina, e queste origini si riconoscono anche nei curiosi Evangeli redatti a San Gallo verso la metà del secolo da un Irlandese, che vi ha descritto in latino le illustrazioni che vedeva nel suo modello greco: l'Irlanda, la Grecia e Roma si incontrano in modo sorprendente in questo crocicchio alpino, mentre l'arte di Corte vi rimane estranea. Certe caratteristiche stilistiche e iconografiche che sono all'origine dell'arte di Hautvillers si ritrovano in numerose opere di San Gallo, anche se variate a seconda degli artisti e dei tempi, come, ad esempio, in un vigoroso disegno che rappresenta san Paolo oltraggiato dai Giudei o in un magnifico Prudenzio decorato a colori, oggi a Berna; il senso del movimento, anche se meno ricco di fermento di quello che agita la folla del Salterio di Utrecht, è espresso allo stesso modo, e sorge dal gesticolare delle mani dalle dita agili, dal pollice eloquente, dalla schiena arrotondata che sottolinea lo slancio, mimica tradizionale e senza originalità ereditata da pittori di S. Maria Antiqua e di Castelseprio; un lavoro analogo al dittico Barberini (che nel VII secolo si trovava nella regione di Treviri) ha costituito il modello per il cavaliere che personifica l'Orgoglio del Prudenzio di Berna, e i martiri che circondano la Fede sono trattati allo stesso modo dello Stilicone di un avorio, oggi a Monza, originario dell'Alta Italia. Molto piú tardi, nel 925 circa, le stesse caratteristiche ricompaiono, ma in una forma piú dura, nella Storia dei Maccabei, conservata a Leida. Il Salterio detto di Folchard, che risale all'860, non presenta caratteri propriamente remsesi, ma i suoi portici a colonne scanalate o rivestite di ghirlande racchiudono nei

161. San Gallo. Epistole di san Paolo. San Gallo, Stiftsbibliothek ▶

163. San Gallo. Libro dei Maccabei, distruzione di Gerusalemme. Leida, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

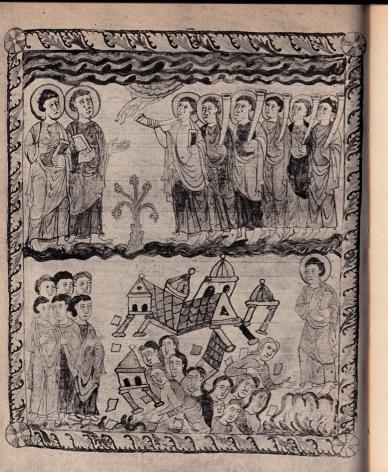
◀ *162. San Gallo (?). Prudenzio, Psychomachia. Berna, Bürgerbibliothek*

164. San Gallo. Libro dei Maccabei, cavalieri. Leida, Bibliotheek der Rijksuniversiteit

165. San Gallo. Salterio detto di Folchard. San Gallo, Stiftsbibliothek

166. Salisburgo. San Giovanni Crisostomo, Omelie sull'Evangelo di san Matteo. Vienna, Nationalbibliothek

timpani o nelle parti angolari scene con personaggi del tipo italo-alpino piú accentuato. Le iniziali di San Gallo sviluppano i temi merovingi del pesce e dell'uccello aggiungendovi spirali e animali allungati di tipo insulare, dove dominano l'oro e l'argento, e foglie che ricordano il Sacramento di Drogone, d'oro su fondo colorato, la cui forma, stilizzata col tempo, caratterizzerà nel X e nell'XI secolo la decorazione dei manoscritti di "Reichenau" e di Echternach.

La situazione dell'arcivescovato di Salisburgo presenta qualche analogia con quella dell'abbazia di San Gallo. L'abbazia fu fondata da Insulari che, in parte, contribuirono alla formazione intellettuale di Salisburgo, quando Pipino, nel 745, vi inviò l'irlandese Ferkil, detto Virgilio, come abate di Sankt Peter e vescovo. La posizione geografica, i legami stabilitisi dal VII secolo tra la dinastia bavarese degli Agilolfingi e quella dei re longobardi, e la vicinanza di Ravenna avevano aperto la regione all'influenza dell'Italia del nord e assicurato a questo riguardo la supremazia artistica mediterranea. Evangeli eseguiti verso l'800 a Kremsmünster, detti *Codex millenarius*, ed altri redatti nello stesso periodo dallo scriba Cutbercht a Salisburgo, risalgono allo stesso modello italiano, ma probabilmente sono opera di un gruppo di artisti anglosassoni stanziatisi da molto tempo a nord delle Alpi, ed è a questo gruppo che vanno attribuiti gli affreschi della piccola chiesa di Naturno. Il fenomeno è paragonabile a quello che ha presieduto la formazione della stessa pittura anglosassone; gli scribi e i pittori insulari, la cui attività continua sporadicamente fuori dai laboratori imperiali, interpretano a loro modo il repertorio ereditato dall'Antichità, e non va dimenticata la loro funzione, determinante, agli inizi dell'arte ufficiale. Un ritratto isolato di san Giovanni Crisostomo, inserito in un Evangelo dell'inizio del IX secolo, su un fondo ornato con caratteristici motivi vegetali, rivela la presenza del Medio Oriente, attiva a Salisburgo come, nello stesso tempo, a Corbie; ma gli artisti insulari di entrambi i luoghi sono ben lontani dall'eguagliare l'abilità dei loro contemporanei di Gallia.

Il bavarese Arno, monaco di Freising, allievo e amico di Alcuino, ricoprí contemporaneamente la carica di abate di Saint-Amand, in Gallia, e di vescovo (poi arcivescovo) di Salisburgo; per merito suo, tra il nord della Gallia e la Baviera si stabilí una corrente di scambi letterari ed artistici: scribi e decoratori salisburghesi si ispirarono alla scrittura e ai manoscritti eseguiti a Saint-Amand, che, a sua volta, ricevette da Salisburgo opere ispirate alla moda italo-alpina, di cui ci sono rimasti tre esemplari (Apocalisse) conservati uno (proveniente da Saint-Amand) a Valenciennes, e gli altri a Cambrai e a Treviri. Il primo è firmato "*Otoltus indignus presbyter*," nome che si ritrova nel IX secolo nella diocesi di Salisburgo, ed è stato riprodotto una quarantina d'anni dopo a Saint-Amand; gli altri due esemplari dipendono da un medesimo originale. Tutte e tre le opere non ricordano assolutamente i prodotti franco-insulari attribuiti a Saint-Amand, alcune caratteristiche britanniche che si notano nell'esemplare di Valenciennes derivano da antecedenti salisburghesi, e la stessa cosa si avverte nel *Codex millenarius* e negli Evangeli di Cutbercht. L'esistenza

168. *Saint-Amand. Apocalisse. Valenciennes, Bibliothèque Municipale*

◀ 167. *Saint-Amand. Apocalisse. Cambrai, Bibliothèque Municipale*

169. Nord o est della Francia (?). Apocalisse. Treviri, Stadtbibliothek

di questo legame Gallia - Baviera e, indirettamente, Italia si può provare anche in un altro modo: un Salterio chiosato, scritto e decorato, alla fine dell'VIII secolo, nell'abbazia di Mondsee presso Salisburgo, divenne poco dopo proprietà delle suore di Notre-Dame a Soissons, tra le quali figuravano Rotrude, figlia di Carlomagno, e Ildegarda, che probabilmente faceva parte di questo monastero al tempo dell'abbadessa Gila; si pensa che questo Salterio sia stato portato in Gallia da Liutprica, moglie di Tassilo III, duca di Baviera. Tre piccole placche d'avorio, rappresentanti come in medaglione Cristo e i simboli di Matteo e di Giovanni e attribuite alla maestria dei laboratori imperiali di Aquisgrana, furono copiate in due raccolte di Evangeli della fine del IX secolo, una, conservata oggi a Valenciennes, eseguita a Saint-Amand, l'altra, oggi a Cambrai, di stile franco-insulare: queste placche (due delle quali — Marco e Luca — mancanti, ci sono restituite dalle copie manoscritte) riproducono originali paleocristiani di ottima qualità e, qualunque sia la loro data, costituiscono una testimonianza della presenza dell'Italia del nord nella regione della

170. Est della Francia. Evangeli, simbolo di san Matteo. Cambrai, Bibliothèque Municipale

171. *Saint-Amand (?). Evangeli, l'Agnello circondato dai simboli evangelici. Valenciennes, Bibliothèque Municipale*

172. *Reims. Terenzio, commedie. Parigi, Bibliothèque Nationale*

Mosa, presenza che si prolungherà del resto fino in pieno periodo romanico, quasi che i paesi della Mosa e dell'Escaut fossero destinati a mantenere con l'Europa del sud-est, con la Baviera e l'Italia, quei rapporti artistici stabiliti dalla dinastia carolingia. Le interferenze esistenti tra Saint-Amand e Salisburgo si estenderanno fino a Tours, e abbiamo già detto sopra ciò che Saint-Martin sembra avervi potuto trarre.

Per il momento è difficile poter localizzare con sicurezza le numerose copie di opere scientifiche e letterarie antiche o del Basso Impero, che furono eseguite, in Gallia, in Germania e in Italia, durante il IX e il X secolo: Terenzio, Prudenzio (la cui *Psychomachia* doveva fornire temi inesauribili ai miniatori e agli affreschisti del Medioevo), Donato e altri grammatici, Marziano Capella (la cui opera, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, strano amalgama filosofico-astrologico, incontrò un lungo favore), Isidoro da Siviglia, trattati astronomici e cosmografici, opere di medicina, di geometria e opere degli *agrimensores* romani (quest'ultime insegnarono ai bavaresi la scienza del catasto e della divisione dei terreni). Tutto questo patrimonio ci tramanda interessantissime illustrazioni ma non ci illumina molto sull'arte carolingia propriamente detta; comunque questi disegni in cui il colore è raro (il magnifico Prudenzio di San Gallo costituisce un'eccezione) ci svelano l'Antichità allo stato puro, se non intatta, e questa è una ragione sufficiente per menzionarli. Le medesime difficoltà di una precisa localizzazione si presentano per gli Evangeli del IX secolo, illustrati da disegni (Crocifissione e Deposizione) copiati fedelmente, sino alla iscrizione finale, da un esemplare di data indeterminata (ma indubbiamente dell'VIII secolo), proveniente dalla bottega del libraio Gaudioso, che si trovava a Roma nei pressi di S. Pietro in vincoli; la Crocifissione ripete all'incirca quella del presbiterio di S. Maria Antiqua. Questi Evan-

173. Reims. Terenzio, commedie. Parigi, Bibliothèque Nationale

174. Saint-Amand (?). Prudenzio, Psychomachia. Valenciennes, Bibliothèque Municipale ▶

175. Saint-Amand (?). Prudenzio, Psychomachia. Valenciennes, Bibliothèque Municipale

176. Laon (?). Isidoro da Siviglia, De natura rerum, ruota dei venti. Laon, Bibliothèque Municipale

geli, che erano conservati a Saint-Aubin ad Angers, con tutta probabilità non vi sono stati eseguiti: come le copie di opere scientifiche ci trasmettono, senza riviverla, un'immagine di origine certa.

Le tendenze dell'arte ufficiale e delle sue derivazioni non potevano non esercitare una forte attrazione sui pittori provinciali. Il classicismo dei laboratori di Carlomagno penetra nella vicina abbazia di Fulda, dove si incontra con temi insulari importati dai missionari delle isole: Fulda fu fondata, sotto la protezione di Pipino, dall'anglosassone Bonifacio. Dei due Evangeli scritti nell'abbazia verso la metà del IX secolo da Insulari, incompiuti, parzialmente sprovvisti fin dall'origine di titoli e di rubriche, e completati in minuscolo carolino, uno è stato fornito, nelle parti bianche o in fogli aggiunti, di magnifiche tavole dei canoni e di notevoli ritratti di evangelisti ispirati all'antico come le migliori opere dei pittori di Carlomagno, eseguite da una mano che sembra contemporanea alla primitiva scrittura: due gruppi di artisti vi vivevano fianco a fianco senza fondersi, e il culto di cui erano fatti oggetto i classici vi è attestato da opere eseguite a Fulda nella piú pura tradizione pittorica di Carlomagno prima, e, in seguito, di Tours. La personalità di Rabano Mauro, allievo di Alcuino, abate di Fulda nell'822, non è certamente estranea all'introduzione nell'abbazia dello stile di Tours, come prova un esemplare del suo celebre poema *De laudibus Sanctae Crucis*, i cui versi, ingegnosamente frammentati, disegnano grandi figure allegoriche, e le cui illustrazioni, dai personaggi corti e tozzi, formano, allontanandosi da Saint-Martin, un ramo, molto degenerato, della famiglia italo-alpina.

Il gotico Teodulfo, vescovo di Orléans dal 788 all'821 circa, abate di Fleury e di Micy, introduce in Gallia alcune idee spagnole e le concretizza in forme ispirate al gusto classico dominante. Gli esemplari della Bibbia che egli redasse su richiesta di Carlomagno non contengono, a parte il testo e la sua distribuzione, niente che ricordi la sua patria, sia nella scrittura, un ammirevole piccolo minuscolo carolino, sia nella decorazione, fatta di tavole dei canoni eseguiti secondo la migliore maniera ufficiale; Bibbia senza analogia, se si escludono la composizione generale e le divisioni dell'opera, con una Bibbia visigota un po' posteriore, oggi a Cava dei Terreni, anch'essa non illustrata. Teodulfo si era fatto costruire a Germigny, non lontano da Fleury, un oratorio decorato di mosaici, e noi possediamo degli Evangeli, che gli potrebbero essere attribuiti, all'inizio dei quali una bella pittura riunisce i simboli dei quattro evangelisti, simboli con sei ali cosparse di occhi e senza aureola, come quelli dei mosaici della fine del V o l'inizio del VI secolo a Napoli, Capua e S. Pudenziana a Roma. La decorazione degli Evangeli conservata a Tours è sempre della stessa vena, anche se in un genere diverso.

Ma è la feconda scuola di Reims che conosce i piú estesi e piú ricchi sviluppi, nel nord della Gallia, verso il Reno (particolarmente a Colonia), a Freising e fino al Danubio, a Weltenburg, e che, nella sua originalità, riesce a conservare meglio il suo carattere e soprattutto la sua qualità. Ed infine, sempre a Colonia e nei suoi dintorni, la scuola franco-insulare ha proiettato numerose e mediocri appendici, che ci daranno degli ultimi germogli insulari — poco

177. Fulda. Evangeli, san Luca. Würtzburg, Universitätsbibliothek

180. *Freising. Evangeli di Schäftlarn, san Marco. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek*

181. *Weltenburg. Evangeli, san Matteo. Vienna, Nationalbibliothek* ▶

182. *Colonia. Evangeli, san Marco. Colonia, Kunstgewerbe Museum*

183. *Bretagna. Evangeli, simbolo di san Giovanni. Troyes, Bibliothèque Municipale*

brillanti nelle isole ma altrove mostruosi — un'idea poco lusinghiera, se uno dei germogli, venuto direttamente dalle isole, non avesse stimolato, a Fleury, l'abbazia di Teodulfo (certamente senza la sua partecipazione). Il germoglio mostruoso è quello bretone: a Landévennec in particolare e in altri luoghi indeterminati, alcuni Evangeli sono stati decorati (se così si può dire, tanto sono rozzi) con ritratti di evangelisti zoocefali (cioè ciascuno col proprio simbolo animale al posto della testa). Queste strane apparizioni che danno al testo sacro un'impronta semipagana — qui l'arte cede il posto alla magia — si sono diffuse in tutto l'Occidente, perdendo naturalmente il loro carattere barbarico fino ad arrivare, nel XV secolo, nella Germania del nord e in Scandinavia. Le piú antiche conosciute si ritrovano in Inghilterra e in Spagna a partire dal VII secolo. Ma non è questo l'unico contatto tra due regioni entrambe tributarie dell'arte mediorientale e copta, poiché questi animali sacri vengono dall'Egitto, e, come aveva giustamente notato Emile Mâle,

184. Bretagna. Evangeli, simbolo di san Matteo. Boulogne, Bibliothèque Municipale

185. Bretagna. Evangeli, simbolo di san Marco. Boulogne, Bibliothèque Municipale ▶

MATHEUM INCI
PIT PRE FATIO SECUN
DUM MARCUM

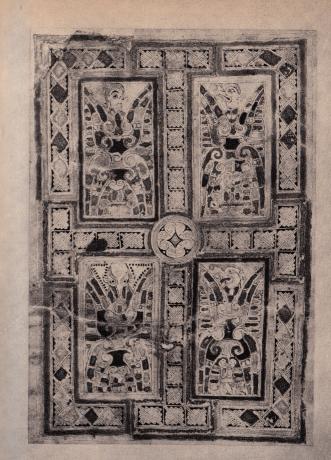
MARCUS
EVAN
GELIS
TA DEI
ELECTUS

186. Fleury. Libro dei Profeti. Orléans, Bibliothèque Municipale

dall'Egitto vengono anche alcuni dei motivi ornamentali dell'arte insulare, che quest'ultima ha tenuto in maggior considerazione.

L'altro germoglio insulare appare a Fleury, dove il classicismo di Teodulfo non si è manifestato e dove sembra assente, considerata l'estrema varietà che vi regna, una precisa direzione artistica. Vi si continuano ad usare come a San Gallo, e questo fin verso l'830, elementi decorativi merovingi; acrobati e lottatori abbelliscono alcune iniziali, ricordi antichi dovuti probabilmente alla vicinanza di Tours; e niente distingue dai modelli ideati a York o a Canterbury le audaci e leggere iniziali di Evangeli e di testi biblici dell'inizio del IX secolo. Fleury, dove si conclude questa sommaria panoramica della pittura provinciale carolingia, annuncia già la diversità romanica: originate altrove da un mecenate autoritario, qui le correnti sorte da lontananze antiche e barbariche si propagano libere, come faranno dal X secolo in poi, prima di sottomettersi a quella disciplina da cui nasceranno i capolavori gotici. Una pausa, e l'arte dei sovrani carolingi rivivrà in Germania e in Inghilterra nelle meraviglie degli Ottoni e di Winchester.

JEAN PORCHER

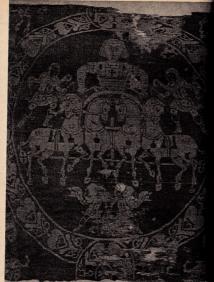
187. Irlanda. Evangeli detti di Mac Durnan. Londra, Lambeth Palace Library ▶

Le arti suntuarie

A mia moglie

Con la fine delle migrazioni dei popoli e con l'avvento di un nuovo ordine politico e sociale sotto i Carolingi, le attività artistiche cominciano a percorrere nuove strade, e questi cambiamenti sono piú sensibili nei paesi a nord delle Alpi.

Nella Corte e nei ricchi monasteri imperiali, il potere, accentrato nelle mani dei recenti signori, primo tra tutti Carlomagno, crea nuove fucine d'arte. Determinata dalla volontà del sovrano, l'arte acquista un carattere unitario, mentre quella popolare, considerato l'esiguo numero di oggetti rimastici, sembra perdere importanza; a meno che la scomparsa, ad opera del cristianesimo, del costume di deporre oggetti nei sepolcri, non ce ne renda impossibile la conoscenza. Nel campo della plastica e dei manufatti artistici siamo costretti a limitarci alla grande arte della Chiesa conservata nei tesori, ma anche questo patrimonio è piccola cosa in confronto alle ricchezze dell'epoca, la cui esistenza ci è rivelata dai manoscritti. Quasi tutte le chiese episcopali e i monasteri piú importanti possedevano tesori immensi accumulati attraverso donazioni di sovrani e di alti prelati: basti ricordare le opere che erano conservate a Saint-Denis, Reims, Saint-Riquier, Luxeuil ed Auxerre. In seguito alle vittorie riportate da Carlomagno sugli Avari, il regno dei Franchi si arricchí di una grande quantità di gioielli, vasi e metalli preziosi, parte dei quali l'imperatore donò al papa e a chiese e monasteri. Inoltre, grazie alle relazioni amichevoli che intercorrevano tra la Gallia, i potenti sovrani dell'Islam e Bisanzio, molte altre opere d'arte affluirono nella Corte e nelle abbazie carolinge, alcune per mare ed altre attraverso il "ponte baltico." Questi lavori esotici di oreficeria, cristalli di rocca, vetrerie e stoffe, esercitarono un'influenza tutta nuova sulla creazione artistica dei laboratori franchi.

A prima vista, l'influenza dell'Antichità sembra avere nell'arte carolingia un peso predominante, grazie anche alle concezioni politiche di Carlomagno, che, dopo un primo accenno di rifiuto di fronte alla tradizione classica, a par-

◀ *188. Milano. S. Ambrogio, altare (particolare del prospetto), Majestas Domini*

189. *Pettine di san Gauzelin. Nancy, cattedrale, tesoro*

190. *Quadriga in un medaglione. Aquisgrana, cattedrale, tesoro*

tire dall'800, in qualità di imperatore romano e cosciente dell'importanza della corona ricevuta a Roma, riprende l'antica idea imperiale, intesa ora come *Civitas Dei*, per fondare la sua potenza sull'eredità del mondo antico. Le opere delle scuole di Corte sono state gelosamente conservate nei tesori delle chiese soprattutto per il loro significato storico, ed è per questa ragione che oggi abbiamo un'immagine un po' limitata di tutta la creazione artistica carolingia: le opere dei laboratori meno importanti sono state le prime ad essere esposte alla distribuzione, ma è proprio in queste che noi avvertiamo la sopravvivenza della tradizione artistica merovingia e l'influenza del suo stadio evolutivo, cioè l'arte insulare, che si manifesta soprattutto nelle regioni che accolgono le missioni irlandesi, scozzesi e anglosassoni, come quelle situate lungo il corso del Reno fino a San Gallo e i paesi alemanni fino a Salisburgo.

Lo stesso si può dire per le opere profane di laboratori popolari: spade, speroni, ornamenti di cinture e fibbie, sono in Francia molto piú vicini alla tradizione germanica del nord, come le fibule del tesoro di Muizen (Belgio). Molti di questi pezzi preziosi, provenienti quasi sempre dai saccheggi dei Normanni, come ad esempio la fibbia d'oro di Hon, sono stati conservati in paesi scandinavi.

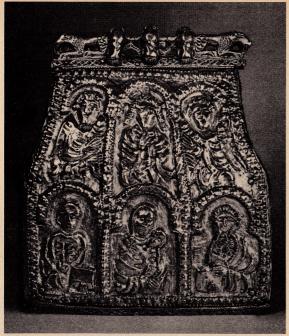
La produzione giunta sino a noi, oppure descritta da documenti del tempo, rivela in rapporto all'epoca merovingia forme e oggetti completamente nuovi.

Lo sviluppo della liturgia e, in particolare, la richiesta di articoli suntuari, incrementata dall'aumentare della ricchezza, sono in parte all'origine della creazione di oggetti sempre piú numerosi e lussuosi. I calici divengono piú grandi, piú fastosi: le rilegature dei manoscritti ecclesiastici sono decorate con maggiore profusione d'avorio, pietre preziose e oro. Le cattedre d'avorio scompaiono, ma in compenso vengono creati, insieme a troni in metallo imitanti modelli antichi (come il "trono del re Dagoberto"), acquasantiere, ricchi *antependia* (come quello di S. Ambrogio a Milano), e ornamenti preziosi per tombe, cancellate per cori e tabernacoli. Si citano spesso le sfarzose croci da altare di cui ci sono rimasti numerosi e notevoli esemplari, come la croce di Rupert, a Bischofshofen, creduta opera anglosassone, e la croce detta "delle Ardenne" al Museo nazionale di Norimberga. Ma l'attenzione è richiamata innanzitutto dal numero e dalla ricchezza dei reliquiari: col culto sempre crescente delle reliquie aumenta anche lo splendore dei metalli, degli smalti e degli avori, mentre la scultura a tutto tondo è ancora rara. Sappiamo che il grande monumento equestre di Teodorico fu trasportato da Ravenna ad Aquisgrana e che la statuetta d'imperatore, oggi al Louvre, è un esempio di imitazione di monumenti antichi, ma, in generale, le informazioni che possediamo sulla scultura a tutto tondo sono pochissime. Queste statue non compariranno che verso la fine del X secolo e saranno utilizzate nella maggior parte dei casi come reliquiari. L'arte accorda ancora la sua preferenza al rilievo.

Le tecniche antiche, soprattutto la filigrana e la decorazione con pietre, continuano ad essere usate e raggiungono un altissimo grado di perfezione. Solo in quest'epoca lo smalto fa il suo ingresso nell'arte, e solo alla fine dell'VIII secolo verrà riutilizzato per ornare gli oggetti di culto e, in campo profano, le corone. La placcatura d'argento scompare a poco a poco insieme alla tecnica del *cloisonné* (cioè dello smalto alveolato). Se si pensa a certe opere del VII secolo, i capolavori dei primi tempi dell'era carolingia alla fine dell'VIII secolo appaiono spesso come un prolungamento dell'evoluzione del genio artistico merovingio. Anche se non disponiamo dell'anello della catena che unisce queste opere, i pezzi conservati, come il calice di Tassilone a Kremsmünster, il reliquiario di Enger a Berlino, o la prima rilegatura di Lindau a New York, ci consentono di constatare nella sopravvivenza dell'arte ornamentale merovingia una dipendenza cosí stretta dalle opere insulari che, trattando

di questa produzione, si può veramente parlare di una scuola irlandese-anglosassone sul suolo germanico, ed il calice di Tassilone ne è un tipico esempio. La sua decorazione si apparenta cosí da vicino allo stile anglosassone che eruditi come il Brönstedt gli hanno attribuito questa origine. La data si ricava dalla dedica del duca bavarese Tassilone (748-788) e della sua sposa Liutbirga e l'esecuzione risale senza dubbio alla fondazione del monastero di Kremsmünster (verso il 777) al quale fu donato. Per ragioni stilistiche e storiche, non è impossibile che questo calice sia stato fabbricato a Salisburgo, dove il vescovo Virgilio, un irlandese, coltivava l'arte tradizionale della sua patria. Le cinque zone ovali della coppa, dove sono rappresentati Cristo e i quattro evangelisti trattati con la tecnica del niello prettamente lineare, attestano lo stile dei manoscritti anglosassoni, come l'Evangeliario di Cutbercht a Vienna, o quello dei manoscritti salisburghesi eseguiti sotto l'influenza dell'Inghilterra settentrionale. La decorazione con animali e piante attorno e tra i medaglioni, nel bordo superiore e nel piede, indica ugualmente un'intima relazione con l'arte della miniatura inglese della fine dell'VIII secolo. Anche ad uno sguardo superficiale, la decorazione con figure animali è assimilabile

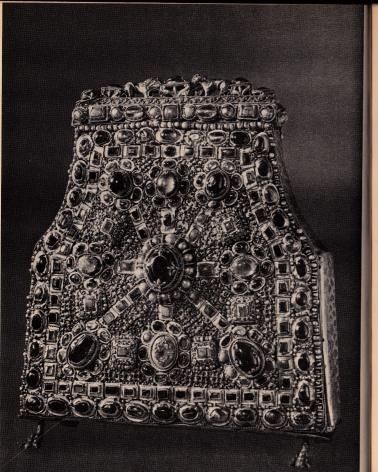
◀ *191. Calice di Tassilone. Kremsmünster, abbazia, tesoro*

192. Prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau. New York ▶

193. Reliquiario di Enger, Cristo fra due angeli - Maria fra due apostoli. Berlino, Staatliche Museen

a quella, che conosciamo, dell'arte merovingia del VII secolo. Un'analisi piú profonda prova tuttavia che su questo calice l'animale appare nella sua forma completa secondo l'ultimo stadio evolutivo dell'arte nordica. Circa in questo periodo, il medesimo stile animalista si ritrova anche in un reliquiario di Coira fatto a forma di borsa e che somiglia in un modo stupefacente ai modelli insulari.

Il tipo piú significativo di questa decorazione animalista dell'inizio del-l'era carolingia ci è offerto probabilmente dalla prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau, oggi alla Morgan Library di New York, che proviene dal convento di suore nobili di Lindau e fu quasi sicuramente eseguito, nella Germania meridionale, verso l'800 o poco dopo. Vi campeggia una croce dalle estremità incavate, circondata da uno stretto bordo composto di animali in smalto *cloisonné* e ornato con granati incastonati e con smalti a incavo, mentre gli angoli sono riempiti da un meraviglioso intreccio di animali. Questo tipo di rilegatura si ritrova in opere irlandesi, e le figure di animali corrispondono con una tale precisione all'ornamentazione anglosassone, che numerosi eruditi sono stati concordi nel giudicarla un'importazione insulare. Tuttavia certi motivi continentali ci inducono a ricercare la sua origine nella Germania meridionale, forse nella regione di San Gallo. Le quattro immagini di Cristo, in smalto a incavo, sui bracci della croce, ricordano certi busti placcati d'argento su alcune cinture della regione bavarese, e la decorazione ad animali degli angoli e delle estremità verticali dei bracci della croce fa pensare alle lamine da cintura burgunde placcate d'argento. D'altro canto gli animali in smalto *cloisonné* sul bordo sono tecnicamente ancora molto vicini al piú antico smalto italo-bizantino del bordo della fibula Castellani, conservata al British Museum. La decorazione di granati incastonati disposti semplicemente in fila riallaccia ancora quest'opera a numerosi pezzi merovingi, come la fibula rotonda di Wittislingen o il pastorale di Delemont. Per la sua profonda affinità di stile col calice di Tassilone da una parte e con molte opere merovinge, come gli orecchini di Rastede (Oldenburg), dall'altra, questa rilegatura può essere datata intorno all'800.

Il piú vicino termine di paragone con la rilegatura di Lindau ci è dato dal reliquiario di Enger a Berlino. Numerosi eruditi vogliono riconoscere in quest'opera un dono che Carlomagno fece, in qualità di padrino, al duca sassone Widukind verso il 785. La faccia anteriore contiene una croce sfaccettata composta di pietre comuni e semipreziose. Gli angoli sono decorati con figure d'animali in smalto *cloisonné* simili, anche se piú primitive, a quelle della rilegatura di Lindau. La continuità dell'arte merovingia, attestata da quest'opera, appare piú evidente nella decorazione di pietre preziose simile a quella del reliquiario di Teuderigo a Saint-Maurice. Ma questa decorazione risulta primitiva se paragonata ai reliquiari carolingi a forma di borsa di un periodo piú tardo, come la borsa di santo Stefano, nel tesoro di oggetti religiosi a Vienna, o il reliquiario ormai chiaramente concepito del Tesoro di Monza, dove le pietre preziose sono disposte con simmetria sulla superficie e dove è riconoscibile la forma della croce. Gli animali eccessivamente stilizzati del fermaglio del reliquiario di Enger costituiscono quasi una prima tappa verso l'analogo motivo di Monza.

I rilievi della faccia posteriore del reliquiario di Enger (rappresentanti Cristo tra due angeli e Maria tra due apostoli, sotto arcate) ricordano, per la loro forma gelida e stilizzata, gli esempi insulari, e la rassomiglianza con le miniature dello stesso periodo lo conferma. Ormai qui ci siamo molto allontanati dai tipi originali dell'arte dei primi secoli del cristianesimo.

195. Croce. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum

196. Croce degli Angeli. Oviedo, cattedrale, Cámara Santa

Spagna

Lo stesso genere di smalto *cloisonné* primitivo con motivi vegetali ed animali si ritrova in alcune opere d'oreficeria spagnole. In particolare, gli animali del coperchio del cofanetto della Cámara Santa a Oviedo, in agata, eseguito nel 910 per Fruela II, ornato di smalti e di granati, sono tanto vicini allo stile della rilegatura di Lindau e del piccolo oggetto cruciforme al Museo nazionale di Monaco, da farci supporre che il coperchio del cofanetto, piú antico del resto, sia stato eseguito da un artista itinerante. Gli smalti della croce di Santiago (874), oggi perduta, e della croce della Vittoria di Oviedo (908), doni di Alfonso III, somigliano in modo stupefacente a queste opere e ci danno un'impressione cosí precisa di arte primitiva da indurci a pensare che siano stati tolti da oggetti piú antichi. La profonda affinità di queste opere delle Asturie con quelle degli italiani risalta nella croce degli Angeli di Oviedo, meraviglioso lavoro eseguito nell'808 per Alfonso II, che, per la sua forma, ricorda i prodotti piú antichi dell'Alta Italia, come la croce di Desiderio (756-774) a Brescia o quella di Berengario a Monza, e la filigrana di un'estrema

◄ 194. Reliquiario. Monza, cattedrale, tesoro

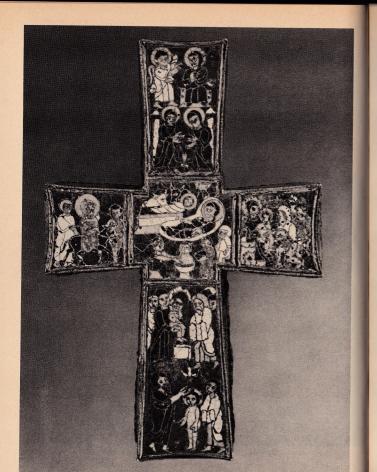
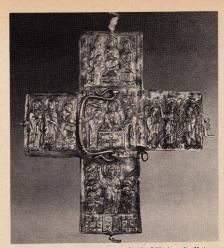
finezza che ne riveste tutta la faccia anteriore si ritrova già su alcune fibule rotonde di origine longobarda. Noi vediamo cosí che l'incessante evoluzione dell'arte del VII secolo e dei primi anni dell'VIII e che si prolunga fino al IX, si manifesta anche in Spagna; ci resta solo da scoprire la portata delle dirette influenze bizantine o l'importanza dell'Italia come intermediaria. Sembra tuttavia che in Spagna, nel IX secolo, l'influenza carolingia venga dalla Francia; ne è prova la filigrana della croce della Vittoria di Oviedo, dove si notano strette somiglianze con l'ornamentazione della rilegatura del Salterio di Carlo il Calvo alla Bibliothèque Nationale.

Inoltre, nel 906, anche Alfonso II si fa eseguire una corona imperiale a Tours.

197. Reliquiario del vescovo Alteo. Sion, cattedrale, tesoro

Italia

Il reliquiario di Sion, che il vescovo Alteo (780-799) fece eseguire in onore della Vergine, costituisce una prova che l'Italia continuava ad esercitare una sua influenza. Malgrado la decorazione animalista di tipo germanico che si nota a fianco dell'incisione col nome del donatore, le figure a sbalzo, i motivi vegetali e soprattutto le tre piastre smaltate con la tecnica del *cloisonné* che rappresentano gli evangelisti e la Vergine entro un elianto, testimoniano della loro profonda affinità con l'Italia del nord. Gli smalti *cloisonnés* di quest'opera si distaccano per una maggior perfezione dalle opere primitive come la fibula Castellani o gli orecchini di Senise. Il grado di dipendenza di questi oggetti, certamente eseguiti in Italia, dall'arte orientale, possiamo valutarlo da un loro confronto con gli smalti della stauroteca Fieschi-Morgan a New York. In rapporto allo stile, la parentela con gli smalti del paliotto di Milano è piú lontana se si rifiuta di considerare il fondo blu una caratteristica dell'arte milanese. Le candelabre a motivi vegetali e soprattutto lo stile pieghettato, rigorosamente lineare, delle figure a sbalzo si accostano allo stile italo-bizantino e le incontreremo di nuovo, ma d'una fattura piú elegante, nei santi e nelle arcate del reliquiario di Cividale. Qui la forma del reliquiario corrisponde ancora allo stile merovingio e ai cammei barbarici, quali li conosciamo dal reliquiario di Teuderigo a Saint-Maurice, dalla croce di Desiderio a Brescia o dall'Evangeliario di Lebuino a Utrecht. Nonostante questa somiglianza il reliquiario di Cividale fu sicuramente eseguito poco dopo l'800, come il cammeo con l'incoronazione della Vergine conservato nel tesoro della cattedrale di Essen.

La piastra che rappresenta san Leopardo, nella chiesa di Osimo, indica il tempo durante il quale questo stile si è mantenuto nell'Italia del nord. Sulle due custodie d'argento del tesoro del Sancta Sanctorum in Vaticano, eseguite per le croci gemmate e smaltate di Pasquale I (817-824), il rilievo è trattato con un disegno ancora piú accentuato. Queste due opere sono cosí simili nell'esecuzione (è riprodotto solo il coperchio della croce gemmata) che si possono attribuire allo stesso laboratorio romano e, come i mosaici contemporanei, costituiscono un esempio significativo del tardo stile di Roma per un confronto con lo stile di Milano. La croce smaltata del Sancta Sanctorum, che rappresenta due scene dell'Infanzia di Cristo, e sulla quale si può leggere il nome di papa Pasquale che la ordinò, si distacca nettamente per lo stile dalle scene del cofanetto di cui fa parte; piú viva e piú animata, deve questa freschezza narrativa all'artista che, molto piú dell'orefice, ha attinto alle antiche sorgenti della Chiesa orientale, ispirandosi forse anche a modelli siriopalestinesi. Tuttavia, per l'intensità del colorito dello smalto e soprattutto per il suo verde quasi traslucido, questa croce si allontana sia dalle antiche opere dell'Oriente, come la stauroteca Fieschi-Morgan, sia da quelle dell'Occidente, come il reliquiario di Alteo, e differisce cosí profondamente dalle altre opere italiane che il suo creatore potrebbe benissimo essere un contemporaneo artista orientale. Al contrario dei paesi del nord, la qualità delle altre

199. Coperchio di un reliquiario, scene cristologiche. Bibl. Apostolica Vaticana

opere dell'Italia meridionale, e soprattutto di Roma, resta in secondo piano per tutto il IX secolo, e il dittico di avorio di Rambona, al Vaticano, che rappresenta la Crocifissione e la Madre trionfante, ne è un tipico esempio. La scultura ornamentale in pietra ritorna a quelle antiche tradizioni che per tutto l'VIII secolo hanno determinato il suo sviluppo. Gli intrecci e le figure di animali fortemente stilizzate secondo il gusto orientale costituiscono ancora il tipo di ornamento preferito nel IX secolo. Anche se a Roma, meglio che altrove, si possono studiare i prodotti di quest'arte che risale ad Adriano I (772-795) e giunge fino a Stefano V (885-891), sia nell'Italia del nord che del sud ne esistono numerosi esempi tra cui alcuni (a Bologna) sono datati. La interessantissima croce di Budrio, vicino a Bologna, decorata su entrambe le facce da ornamenti a forma di nastro, di estrema sottigliezza, che reca il nome del vescovo Vitale (789-814) e che risale all'inizio del IX secolo, appartiene a questo gruppo.

Accanto a questa produzione, che continua la tradizione merovingia fin nei primi anni dell'epoca carolingia e che è permeata da un senso quasi anticlassico, compaiono, già dalla fine dell'VIII secolo, opere nelle quali l'arte

◀ *198. Reliquiario, scene della vita della Vergine. Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro*

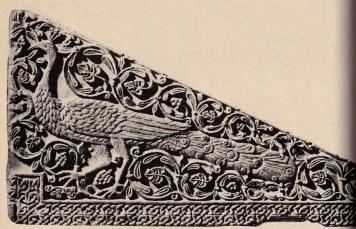
200-201. Dittico, Cristo trionfante - Annunciazione e Visitazione. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

antica viene fatta rivivere con piena consapevolezza e, nonostante qualche traccia dello stile precedente, i modelli della prima era cristiana sono ripresi coscientemente, come nel dittico d'avorio di Genoelselderen a Bruxelles, dove il Cristo che cammina sul drago e il basilisco imitano un originale antico. Dal punto di vista dello stile, quest'opera, stupenda nella decorazione dei bordi e nel disegno delle pieghe, anche se legata ancora all'arte insulare, mostra dei rapporti coll'Evangeliario di Godescalco.

Anche se certe particolarità stilistiche e iconografiche indurrebbero a una datazione piú antica, le due pissidi d'avorio con scene cristologiche, ora a Vienna e a Londra, sono da considerare come copie eseguite in periodo caro-

202. Dittico, scene cristologiche. Milano, Duomo ▶

lingio: nel loro entusiasmo per l'arte classica gli artisti riuscivano a imitare gli avori con tale maestria che oggi è difficile datarli con precisione.

A Milano, dove venivano conservati moltissimi oggetti eburnei paleocristiani, la produzione di queste copie era vastissima, e la disponibilità di modelli spiega il senso classico della composizione, della disposizione delle pieghe e dell'anatomia nel dittico di questa città. Un altro sorprendente esempio ci viene dato dalle scene della Passione su un cofanetto al British Museum, mentre per il dittico di Palermo, oggi al Victoria and Albert Museum, solo una vaga durezza del drappeggio e la schematizzazione delle architetture ci inducono a concludere che si tratti di una copia carolingia e non di un originale del V secolo.

203. Frammento d'ambone con un pavone. Brescia, Museo Cristiano

204-205. Aquisgrana, cappella palatina, tribuna, parapetto di bronzo - Portale del "Lupo" (particolare)

La scuola della Corte di Carlomagno

Nel nord si continuano a copiare anche opere della tarda Antichità, ma in questi oggetti di metallo e avorio intagliato si riconosce piú che altrove il sintomo di una nuova volontà creatrice. La produzione dei primi tempi dell'era carolingia costituisce una chiara testimonianza di questo rinnovamento classico alimentato dall'imperatore (e dai letterati al suo seguito), e dalla sua volontà politica, tesa a una *renovatio* dell'imperialismo romano. E tutto ciò in cosciente opposizione a Bisanzio e ai suoi imperatori, tanto che si sarebbe tentati di attribuire a questo atteggiamento politico il rifiuto dell'arte bizantina. Ed è per questa rinata concezione imperiale che l'architettura e la decorazione della cattedrale di Aquisgrana sono ispirate a modelli antichi del Basso Impero (conosciuti a Roma e soprattutto a Ravenna, oppure ispirati a quelli trasportati da Ravenna ad Aquisgrana) e che le otto cancellate del parapetto della galleria, citate da Eginardo, sono, soprattutto le piú tarde, cosí imbevute di anti-

chità. Per molto tempo si è creduto che fossero state asportate dal Mausoleo di Teodorico (la struttura somiglia molto a quella delle balaustre in pietra di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, ma gli ornamenti hanno meno rilievo e mancano totalmente di motivi plastici antichi), ma il ritrovamento di una fonderia nel perimetro del palazzo di Aquisgrana ci fa supporre che le cancellate siano state eseguite sul posto, come i battenti del grande portale del "Lupo" e le tre porte laterali di piú piccole dimensioni. La composizione delle pesanti porte, fuse in un solo pezzo, è semplice e serena; ma anche qui, come nelle cancellate, il rilievo di foglie d'acanto intorno alla testa di leone è piú piatto di quello dei suoi modelli.

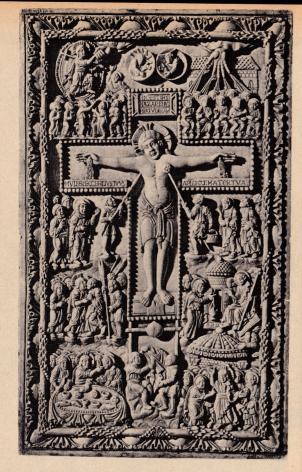
La statuetta in bronzo del Louvre, detta "di Carlomagno," ma che rappresenta piú verosimilmente uno dei suoi successori, trionfante e con abiti imperiali di gala, è un'imitazione di un'antica scultura classica. L'origine del "trono di Dagoberto," oggi al Cabinet des Médailles e uno dei piú rappresentativi simboli della storia di Francia, è invece ancora controversa. Ritrovato, danneggiato (*disruptam*), dall'abate Suger, fu utilizzato, dopo il restauro, per l'incoronazione dei re francesi. Solo la parte inferiore, che somiglia alla sedia curule romana quale noi la conosciamo dai dittici consolari della Roma orientale del VI secolo, è antica, mentre la parte superiore (in particolare la spalliera e i braccioli dagli intrecci traforati) risale al tempo di Suger. L'attribuzione di quest'opera a sant'Eligio, durante il regno di Dagoberto, è senza dubbio leggendaria, perché nessuno in quell'epoca sarebbe stato capace di eseguire una copia dall'antico con uno stile e una tecnica cosí perfetti.

Una sensibilità completamente classica anima la base d'argento (oggi scomparsa e sicuramente sostegno di una croce) che si trovava nel tesoro di Saint-Servais a Maestricht e di cui ci sono rimasti due disegni; si tratta del celebre "arco di Eginardo," dove si riconosce la copia di un arco di trionfo romano con l'imperatore vittorioso a cavallo.

Sull'esempio dell'arte della miniatura prende l'avvio una scuola dell'intaglio in avorio. Alle sue prime manifestazioni, appare già dotata di uno stile indipendente, espresso in opere di gran valore che, nonostante alcune reminiscenze antiche, possiedono una loro propria individualità. Insieme alle miniature dei manoscritti di Treviri eseguiti per l'abbadessa Ada — a cui devono il nome col quale sono spesso designati — questi lavori costituiscono un complesso di opere caratterizzate dal medesimo stile. Non è facile stabilire se questi intagli in avorio, ordinati sicuramente da Carlomagno e dalla sua Corte, siano stati eseguiti ad Aquisgrana oppure nei monasteri che ne dipendevano, come quelli di Treviri e di Lorsch, e la stessa difficoltà sussiste per le scuole che seguirono, e i cui lavori erano sempre sottomessi all'approvazione del sovrano. I centri di produzione cambiavano molto spesso di luogo, perché ogni nuovo padrone accordava la preferenza alle scuole del suo palazzo o dei suoi monasteri, siano stati essi Metz, Tours, Reims, Corbie o Saint-Denis. Le ricerche non vanno quindi limitate alla scuola della Corte di Carlomagno ad Aquisgrana, ma vanno estese ad altri luoghi d'origine. Del resto, anche i la-

206. Statuetta detta di Carlomagno. Parigi, Musée du Louvre

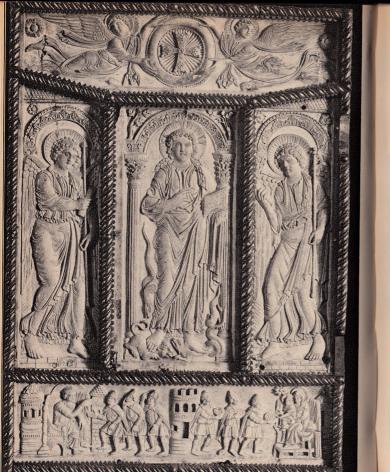
208. *Coperta del Salterio di Dagulfo. Parigi, Musée du Louvre*

◀ 207. *Coperta, Cristo trionfante e scene cristologiche. Oxford, Bodleian Library*

vori in avorio necessari alla rilegatura dei sontuosi manoscritti furono eseguiti nei monasteri.

È stupefacente notare, in queste opere, con quale libertà gli artisti si ispirassero a modelli antichi, senza accordare alcuna preferenza a una tendenza in particolare. Le coperte del Salterio di Dagulfo, al Louvre, quelle di Oxford o le Pie Donne al sepolcro, di Firenze, si ispirano alle opere occidentali dei primi del V secolo, mentre il san Michele di Lipsia e le coperte di Lorsch trovano i loro modelli nell'arte orientale del periodo di Giustiniano. I tesori delle chiese francesi contenevano un tempo una grande quantità di opere risalenti ai primi tempi del cristianesimo e gli scultori avevano di conseguenza molti modelli a loro disposizione. Un caso quasi miracoloso ci ha conservato alcuni frammenti di un dittico dei primordi dell'era cristiana che servì da modello alla magnifica legatura di Oxford. Esso rappresenta al centro Cristo vincitore ed è decorato ai bordi con scene cristologiche. Questo Cristo, che calpesta "basilischi e leoni," si ritrova sovente, a Ravenna, nella versione del Cristo vincitore con la croce sulla spalla, si può ammirare nel battistero di Néon o sul timpano della porta della città in un mosaico a S. Apollinare Nuovo. Le due placche laterali, dell'inizio del V secolo, sono oggi conservate al Louvre e a Berlino.

Alcune precise imitazioni si ritrovano anche su altri rilievi, come il dittico Harrach, nel Museo Schnütgen a Colonia, dove le Pie Donne al sepolcro riprendono la scena di una coperta dei primi anni del cristianesimo al Museo nazionale di Baviera, o la coperta di Oxford dove la Natività evoca quella di Nevers. Si imitano anche le parti architettoniche come, sui rilievi di Harrach ad esempio, quelle del Salterio di Dagulfo o del dittico di Aquisgrana, che si conoscono attraverso opere antiche, come il dittico a cinque ante di Milano. Le arcate assomigliano a quelle dell'arcangelo di Londra o della cattedrale di Ravenna. Anche il grande formato, che corrisponde ai dittici del Basso Impero e che viene usato a Corte, è una peculiarità di questi avori. Ma è sul piatto di legatura di Oxford che si avverte chiaramente quanto e come la scultura carolingia abbia trasformato il suo modello. L'iconografia è scrupolosamente seguita, ma lo stile riflette la nuova maniera, ed è nel trattamento dei volumi che si percepisce la grande differenza. Le figure sono attaccate le une alle altre, i loro movimenti perdono autonomia, il senso dello spazio diminuisce e la struttura anatomica scompare. Nello spirito medievale, il corpo sarà nascosto da un abbondare di pieghe quasi manieristico, e questa trasformazione è ancora visibile nelle due coperte del Salterio di Dagulfo, che Carlomagno voleva inviare come dono a papa Adriano I (772-795). Al contrario dei modelli risalenti al periodo immediatamente successivo all'Antichità classica, le figure e la decorazione producono un effetto di fissità e il senso dello spazio è completamente annullato. Come in altre coperte (il contenuto corrisponde al manoscritto) le scene rappresentano David mentre sceglie gli scribi, suona l'arpa, invia la sua ambasceria a san Gerolamo e detta i testi dei Salmi. Alcuni rilievi che si riallacciano alla legatura del Salterio di Dagulfo sono pervasi di maggiore viva-

◀ *209. Coperta, la Crocifissione e scene cristologiche. Narbona, cattedrale, tesoro*

210. Coperta del Codex aureus. Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro
211. Coperta del Codex aureus. Londra, Victoria and Albert Museum

cità nel drappeggio, come la coperta con la Crocifissione e le Pie Donne al sepolcro, la cui parte superiore è andata perduta a Berlino e quella inferiore si conserva a Firenze, e come il dittico di Harrach e la coperta di Oxford. Il dittico della cattedrale di Aquisgrana appare, in questo senso, come un'apoteosi e soprattutto questo vale per la Crocifissione di Narbona, che pare una copia tardiva. Ciò non toglie che, sul piano iconografico, la relazione con i rilievi della scuola di Corte resti stretta. Il Cristo vincitore del Vaticano e la Madre trionfante del Victoria and Albert Museum segnano l'apogeo di questo stile monumentale, e riprendono uno schema del VI secolo in un modo cosí diretto che alcuni studiosi hanno considerato certe loro parti veramente antiche proprio per la grandiosità della concezione, mentre altri hanno pensato anche all'epoca ottoniana. Ma, come le miniature, a cui sono strettamente unite, che provengono dallo *scriptorium* di Lorsch, anche queste opere risalgono al

tempo di Carlomagno e possono essere state benissimo eseguite a Lorsch. Il tema indica la tendenza politica della Corte ad assimilare l'iconografia imperiale del tipo del dittico Barberini alla gerarchia celeste. Ma, mentre lo scultore della coperta col Cristo conserva fedelmente il ricordo dell'epoca dei suoi modelli, cioè il tardo periodo antico, la Madonna tra Zaccaria e Giovanni Battista esprime nella ricchezza del drappeggio lo stile della scuola di Corte: qui la forma antica è rifusa nel crogiuolo di uno stile nuovo. Davanti al san Michele di Lipsia proviamo la stessa impressione di scomparsa quasi completa di senso fisico come davanti alle miniature dell'Evangeliario del Tesoro di Vienna.

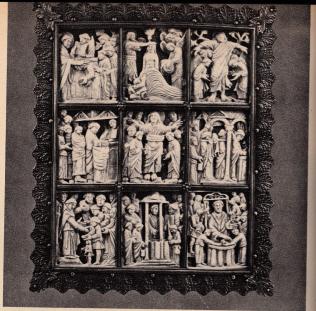
L'arte dopo Carlomagno

I grandi umanisti che circondavano l'imperatore e che gli sopravvissero furono senza dubbio animati dal desiderio di continuarne le tendenze anche dopo la sua morte. In questo spirito, la creazione artistica si mantenne al medesimo alto livello sotto i regni di Ludovico il Pio, Ludovico il Germanico e Lotario. Noi non crediamo che una scuola veramente importante abbia continuato a lavorare nella Corte imperiale durante i regni di questi sovrani: lo stile della Corte di Carlomagno si disperse tra i centri periferici come lo provano la coperta col Cristo in trono, a Berlino (Goldschmidt, I, n. 23), la placca con i due sovrani in trionfo a Firenze (Goldschmidt, I, n. 10) che il Deér identifica con Carlomagno, o il san Gregorio [?] della Biblioteca municipale di Vienna (Goldschmidt, I, n. 21): ma ormai l'autorità dei vescovi, la cui potenza si è accresciuta, e i ricchi monasteri benedettini intervengono in una maniera sempre piú determinante nell'esercizio delle arti.

Con la scomparsa di un forte potere centrale, gli antichi vescovati e i monasteri ricominciano a manifestare la loro volontà direttiva nel campo artistico e questo avviene in modo particolare nelle regioni dove i rappresentanti dell'altà nobiltà franca esercitano la loro sovranità.

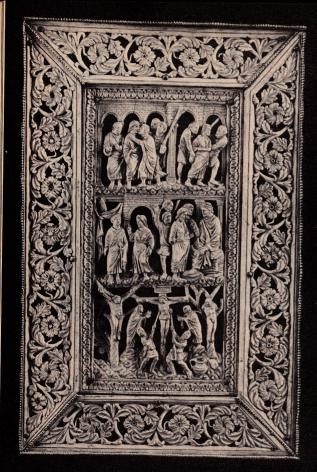
Piú che in ogni altra città, è a Metz che sotto il dominio di vescovi potenti come Drogone (826-855), che intrattengono intime relazioni con la Corte imperiale, le arti conoscono una nuova fioritura. Un gran numero di bassorilievi d'avorio proviene da questa scuola, e, di una parte almeno, se ne può fissare con certezza l'origine grazie al Sacramentario del vescovo Drogone, oggi alla Bibliothèque Nationale, ed anche per la parentela che li lega alle miniature della scuola di Metz, parentela che si riconosce facilmente proprio nel Sacramentario di Drogone. A questo va aggiunto, inoltre, che un gran numero di rilievi d'avorio, attribuiti da Adolph Goldschmidt a questa scuola, provengono da manoscritti di Metz. I piccoli rilievi traforati del Sacramentario di Drogone, che rappresentano scene liturgiche e scene della vita di Cristo ispirate al testo del Sacramentario, confessano una maniera piú pittorica di trattare il soggetto, piú in stiacciato, e possiedono una piú grande unità scenica di quelle della scuola della Corte di Carlomagno. È possibile che lo stile abbia

◀ 212. *San Michele. Lipsia, Museum für Kunsthandwerk*

◀ 213. *Frammento di un'Ascensione. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum*

214. Coperta del Sacramentario di Drogone. Parigi, Bibliothèque Nationale

subito l'influenza delle opere della scuola di Reims, anch'essa in pieno periodo di rinascita. I rilievi dei due piatti di legatura di un Evangeliario della Bibliothèque Nationale con scene dell'Infanzia di Cristo e della Passione sono, come qualità, superiori a quelli di Drogone. Da queste opere si deduce che la scuola di Metz utilizza ancora dei modelli dei primi anni del cristianesimo. Malgrado lo stile piú elaborato questa ispirazione è ancora sensibile, le figure sono piú piccole e piú animate, l'ombra e la luce agiscono nelle scene rendendole piú vive. D'altro canto i personaggi dell'azione si spostano soprattutto in primo piano. Un terzo piatto di legatura, vicinissimo a queste opere, si trova al Liebighaus di Francoforte. Si tratta di un dittico in cinque parti concepito

215. Coperta del Sacramentario di Drogone. Parigi, Bibliothèque Nationale

cosí intensamente nello stile del cristianesimo primitivo, che l'imitazione si spinge fino nei particolari (vi si vede, nel centro, la Tentazione di Gesú, affiancata da scene piú piccole dell'Infanzia di Cristo). Nella seconda metà del IX secolo, una scuola piú giovane si ricongiunge a questo piú antico gruppo di Metz. Questa nuova scuola dapprima prende in prestito molti elementi dell'arte antica ma, in seguito, il suo stile si evolve verso un movimento sempre piú vivo, e a poco a poco gli elementi antichi scompaiono. Comunque, per l'influenza di altre scuole franco-occidentali che vi si riscontra, questo "gruppo di Metz" di data piú recente va situato in un'epoca piú tarda, tanto piú che i rilievi d'avorio del X secolo vi si ricongiungono meravigliosamente. Si tratta

217. Flabello (particolari). Firenze, Museo Nazionale

218. Anta del dittico di Areobindo. Parig

◀ *216. Coperta di un Evangeliario, scene della Passione. Parigi, Bibliothèque Nationale*

219. Anta del dittico del console Areobindo (particolare), Adamo ed Eva. Parigi, Musée du Louvre

soprattutto di sculture assai notevoli della seconda metà del IX secolo, come i piatti di legatura di Berlino (Goldschmidt, I, n. 81), della Biblioteca universitaria di Würtsburg (Goldschmidt, I, n. 82), di Parigi (Goldschmidt, I, n. 87) o del castello di Coburg (Goldschmidt, I, n. 87). A questi vanno aggiunti ancora il pettine di sant'Eriberto, di un'arte squisita, oggi al Museo Schnütgen di Colonia (Goldschmidt, I, n. 92) e il cofanetto di Brunswick (Goldschmidt, I, n. 96).

È con ragione che il magnifico flabello di Saint-Philibert a Tournus, oggi al Museo Nazionale di Firenze, è stato attribuito alla scuola di Tours. Johel, il cui nome è scritto sull'avorio, si identifica senza dubbio con l'abate Gelo, il successore a Cunault di Ildeboldo e che, verso la metà del IX secolo, fu una figura di gran rilievo in ogni campo dell'arte. Lo stile delle miniature, strettamente imparentato ai rilievi d'avorio del flabello, sostiene l'attribuzione di quest'opera alla scuola di Tours. Si resta sorpresi per lo spirito squisitamente antico che emana dai rilievi del recipiente a forma di cofanetto, i quali sembrano copie di un manoscritto di Virgilio. Vi si riconoscono sei scene delle *Eglogbe* rivissute in uno spirito cristiano: Melibeo col suo armento di capre, Pan e Gallo, Alexis, Damone, Palemone e il Poeta che profetizza la nascita del Salvatore. Anche i viticci del bastone testimoniano di una netta ripresa dei motivi classici. Solo i santi nel capitello a forma di coppa e la figura di san Filiberto scolpitavi sotto evocano lo stile evoluto della scuola di Tours. Il movimento delle pieghe e la presenza quasi fisica dei personaggi superano lo stile dell'antica scuola di Metz e aprono la strada alle opere della seconda metà del IX secolo.

Purtroppo si sono ritrovati pochi pezzi apparentati ai rilievi del flabello, ma una certa affinità con quest'ultimo si riscontra nelle rappresentazioni del Paradiso su un piatto di legatura al Louvre, dove trapariscono modelli antichi di tarda epoca, e nel singolare dittico, conservato al Museo di Cluny, dove i centauri e i personaggi favolosi, per senso di vita e per eleganza, superano i loro modelli.

L'arte sotto Carlo il Calvo

Dopo la divisione dell'Impero carolingio, avvenuta nell'843, Carlo il Calvo († 877) concentra di nuovo tutte le forze dell'Impero nei territori franchi d'Occidente. La grande quantità di prestigiosi manoscritti e di splendide opere d'oreficeria che fu eseguita su suo ordine nei laboratori sotto il suo dominio, cioè a Corbie, Reims e Saint-Denis, ci confermano che, seguendo l'esempio di Carlomagno, anche questo imperatore si serví delle arti per accrescere la maestà regale. Anche Carlo predilesse l'Antichità, e la decorazione in pietre preziose sullo scrigno perduto di Saint-Denis ne è una testimonianza. Egli sostiene lo zelo artistico dei suoi migliori amici, l'arcivescovo Incmaro di Reims e Ilduino abate di Saint-Denis. Grazie a questi prelati e al re, la fama di Saint-Denis si diffonde rapidamente: considerata come una delle piú importanti scuole dell'arte dell'oreficeria, la sua celebrità è cosí ben fondata che molti monaci di altri monasteri vi arrivano per educarsi e per sviluppare il loro talento, e le sue relazioni si estendono fino a Winchester. Durante gli ultimi anni di regno, nel corso dei quali Carlo fu anche abate secolare di Saint-Denis (867-877), l'importanza della scuola crebbe ancora e i doni, in particolare quelli del sovrano, si moltiplicarono. Le opere di questi laboratori sono spesso eclettiche e vi si ritrovano influenze della scuola della Corte di Carlomagno e talvolta quelle piú classiche della scuola di Tours. Giunta al massimo della sua evoluzione, verso la metà e nel corso della seconda metà del secolo, la scuola di Saint-Denis supera di gran lunga tutte quelle che l'hanno preceduta. L'illusione prospettica è piú pronunciata, le figure acquistano movimento e vita, la struttura fisica si afferma con piú chiarezza. Verso l'830, i disegni a penna del Salterio di Utrecht della scuola di Reims, che ricordano i rilievi della "borsa di santo Stefano" del Tesoro di Vienna, sono i primi a rivelare questa trasformazione di stile, e questi impulsi iniziali si riconoscono fino nelle ultime opere del gruppo di Corbie, Saint-Denis e del *Codex aureus*.

L'altare d'oro di S. Ambrogio a Milano, dove si distinguono i primi segni di questa svolta dell'arte, sta alla soglia di questa grande epoca, sotto il regno

220. Milano. S. Ambrogio, altare (particolare della faccia posteriore), sant'Ambrogio e Angilberto ▶

AN GIL BER TVS
DO MN VS
VVOL
SCS AM BRO SIVS

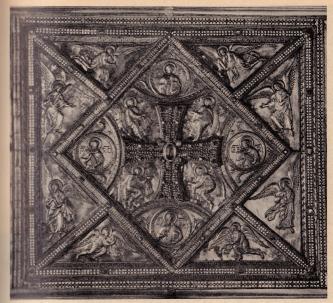
222. Milano. S. Ambrogio, altare (faccia anteriore), Majestas Domini e scene cristologiche.

di Carlo il Calvo. Nella faccia anteriore si trova, al centro, Cristo trionfante con intorno, su venti formelle rettangolari, scene cristologiche. La faccia posteriore è composta di scene della vita di sant'Ambrogio e sui due fianchi dell'altare, in un quadrato disposto a losanghe, campeggia una croce circondata da angeli e santi. Questo bassorilievo dorato è incorniciato da sottili e magnifiche fasce di smalto. Sulla faccia posteriore si riconoscono anche il creatore del paliotto, il vescovo Angilberto (824-859), e, a destra, l'artista Vuolvinio. Entrambi stanno di fronte a sant'Ambrogio. Abbiamo cosí la possibilità di datare con certezza questi rilievi intorno all'840. Dato che per la loro tecnica la faccia anteriore è inseparabile da quella posteriore, si può supporre che tutta l'opera sia stata compiuta poco prima della metà del secolo. Tra le due facce dell'altare esistono leggere differenze che si possono distinguere con facilità. L'artista delle scene cristologiche è piú progressista, mentre lo stile di Vuolvinio ricorda le forme cubiche della scuola di Tours. Quest'ultimo semplifica i calmi profili delle figure e li distacca completamente dallo spazio attorno, che è suggerito con parsimonia da qualche raro elemento architettonico. In questo modo, Vuolvinio, con la sua ampia concezione formale e col suo gusto del disadorno, raggiunge un effetto piú monumentale del maestro della faccia anteriore, che però a sua volta lo supera sul piano puramente artistico. Egli infatti rivela uno stile piú vivo — possiede piú estro nel disegno e ci fa pensare talvolta a certi modelli nello stile del Salterio di Utrecht —, ma meno anticheggiante, tanto che le sue figure ricordano quasi lo stile di Reichenau. Per ciò

◀ *221. Milano. S. Ambrogio, altare (particolare della faccia posteriore), sant'Ambrogio e Vuolvinio*

223. Milano. S. Ambrogio, altare (faccia laterale)

224. Milano. S. Ambrogio, altare (faccia laterale)

che riguarda lo spazio, il senso dell'illusione è piú forte, però la forma dei corpi, dominati dal ritmo pittoresco ma monotono del drappeggio, quasi scompare. Se lo si considera nei dettagli, lo stile dei rilievi cristologici non è assolutamente omogeneo e siamo indotti a supporre che questi siano opera di due diversi artisti, che, tuttavia, hanno qualcosa in comune: il carattere psicologico piú intenso e un senso drammatico degli avvenimenti che i rilievi della faccia posteriore non raggiungono. È probabile che questo altare sia stato eseguito a Milano, grande fucina d'arte fin dall'epoca romana, ma resta ancora da scoprire se Vuolvinio e il maestro dei rilievi cristologici non siano venuti qui dai monasteri franchi occidentali grazie ad Angilberto e se abbiano avuto dei contatti personali con Reichenau. L'impiego dello smalto *cloisonné* per incorniciare le scene e i dischi con teste che ricordano lo smalto antico sono importanti al fine di situare questo altare nel gruppo dell'arte longobarda del nord dell'Italia; infatti nel nord europeo la tecnica dello smalto *cloisonné* è sconosciuta. Allo stesso modo le placche del reliquiario di Alteo a Sion sembrano essere piuttosto delle ramificazioni della scuola milanese. Ma, nell'esecuzione tecnica e nella colorazione dello smalto, quest'opera va messa soprattutto in rapporto con la corona di ferro a Monza. Il piccolo altare portatile di Adel-

225. Corona. Monza, cattedrale, tesoro

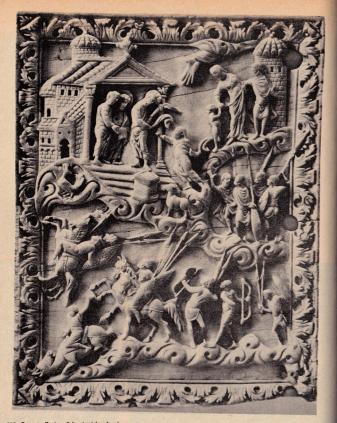
hausen, oggi al Museo degli Agostiniani di Freiburg im Breisgau, senza dubbio eseguito nel IX secolo in un laboratorio dell'alto Reno, ricorda l'arte milanese dello smalto.

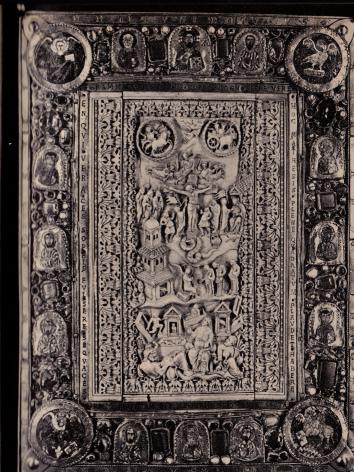
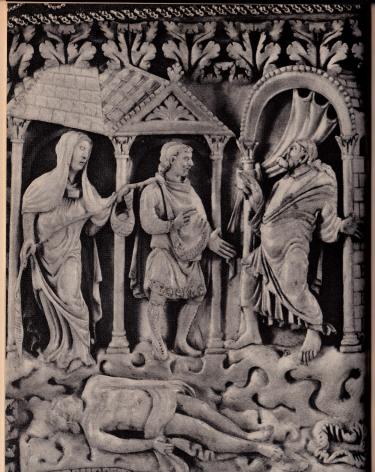
Poco dopo la metà di questo secolo, il nuovo stile, indicato per la prima volta dal maestro del Salterio di Utrecht, si è chiaramente sviluppato, e si ritrova in numerose opere, la maggior parte delle quali è legata al mecenatismo di Carlo il Calvo e della sua Corte; molte sono andate perdute e noi le conosciamo solo attraverso documenti, ma alcune delle piú importanti, fra cui doni preziosi del re provenienti dal tesoro della basilica di Saint-Denis, si sono conservate.

Un gruppo di cristalli di rocca intagliati, originario senza dubbio della Lorena, i cui primi esempi, come i sigilli di Teodulfo, abate di Fleury († 821), oggi ad Halberstadt, di re Lotario (prima dell'823) ad Aquisgrana e dell'arcivescovo Ratpodo (883-915) a Lilla, dove si avverte ancora la copia da modelli antichi, è caratteristico di questa trasformazione di stile. Il pezzo piú importante conservato e che porta il nome di Lotario II (855-869) si trova oggi al British Museum. Otto scene della vita di santa Susanna ornano tutta la superficie della placca; il movimento vivace delle figure e lo stile grafico, nervoso, con cui sono trattate ci fanno pensare al Salterio di Utrecht. Tra gli altri pezzi conservati, le due rappresentazioni del Battesimo di Cristo, a Rouen e a Freiburg im Breisgau, sono ancora stilisticamente apparentate al piatto di legatura di Susanna, mentre altre opere (come ad esempio la Crocifissione), al British Museum, al Museo degli Agostiniani a Freiburg im Breisgau, al Cabinet des Médailles a Parigi o nella collezione del conte Cini a Venezia, denotano la decadenza di questa forma d'arte già dalla fine del IX secolo.

226. Cristallo di rocca, la vita di santa Susanna. Londra, British Museum ▶

227. Cristallo di rocca, la Crocifissione. Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum ▶

La relazione con lo stile del Salterio di Utrecht, scritto a Reims, ci è dimostrata come meglio non si potrebbe da un gruppo di avori intagliati. A questo gruppo appartengono sia le coperte del Salterio di Carlo il Calvo, alla Bibliothèque Nationale, sia quelle di un secondo Salterio e di un libro di preghiere del re, rispettivamente nella cattedrale di Zurigo e nel Museo nazionale svizzero. Tutti riproducono alla lettera i disegni del modello. La grande placca con la Crocifissione, a Monaco, proviene indubbiamente da un terzo Evangeliario reale della scuola di Corte. Molti altri oggetti di questo gruppo che Adolph Goldschmidt ha riunito sotto il nome di Liutardo, a causa del patronimico del copista di tre manoscritti reali, sono sparsi in diverse collezioni. Le due placche d'avorio del Salterio di Carlo il Calvo, alla Bibliothèque Nationale, copiato da Liutardo (842-869 circa), riproducono le illustrazioni dei salmi L e LVI del Salterio di Utrecht; nel piatto inferiore Natan rimprovera a David e a Betsabea la morte di Uria e, in quello superiore, l'anima del Salmista cerca scampo sulle ginocchia di Dio dai leoni e dagli uomini i cui denti sono

228. Coperta. Zurigo, Schweizeriches Landesmuseum

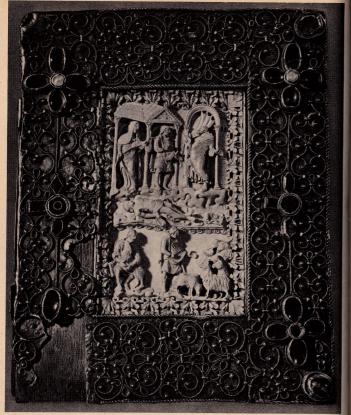
229. Coperta di un Evangeliario. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek ▶

simbolicamente raffigurati da lance e frecce. L'artista ha fedelmente trasposto nell'avorio l'illustrazione letteraria del salmo. Ripartiti in due o in quattro piani, i personaggi si muovono nella loro zona con vivezza quasi nervosa. Diversamente dagli atteggiamenti piuttosto ieratici dei personaggi delle scene eseguite nella scuola di Corte di Carlomagno, questo maestro della Corte di Carlo il Calvo snellisce il tema permeandolo di grande intensità di movimento e raggruppa i personaggi dotandoli, con acuta sensibilità psicologica, di unità d'azione. L'effetto che ne risulta supera di gran lunga, anche per energia, quello del maestro del Cristo nel paliotto di Milano. Il Salterio di Utrecht è tanto piú significativo per l'arte carolingia in quanto è permeato da una profonda influenza cristiana orientale. Le placche di Zurigo sono opera di un artista meno abile. Alcune scene dei salmi XXIV e XXVI sono trasposte nel rilievo alla maniera dei disegni del Salterio di Utrecht: vi si riconosce il Salmista davanti al Tempio dove si trova Cristo e la distribuzione dei rotoli della Legge.

La Crocifissione del *Codex aureus* di Enrico II alla Biblioteca di Monaco, con le Pie Donne al sepolcro, la Resurrezione, il Sole e la Luna su quadrighe, Oceano, Gaia e Roma, in una cornice sfarzosamente decorata di pietre preziose e di smalti, è opera dello stesso maestro che ha scolpito il piatto superiore del Salterio di Parigi. Questa grandiosa composizione appartiene alle piú belle e piú celebri creazioni della scuola di Carlo il Calvo; realizzata forse nell'870 nella stessa Saint-Denis, non è stata superata da nessun'altra. La piccola rilegatura che rappresenta Abner e Ioab davanti allo stagno di Gabaon, conservata al Louvre e proveniente dal tesoro di Saint-Denis, è del medesimo stile, ma meno imponente. Verso la fine del secolo, le composizioni si indeboliscono e il movimento si smorza, ma questa scuola conserva la sua influenza e, fino ad oggi, ignoriamo il nome del laboratorio da cui uscirono queste opere: ne ritroveremo molte ispirazioni nella scuola di Metz, ed essa estese la sua influenza fino ai laboratori dei monasteri dell'est dell'Impero.

Le opere in metalli pregiati sostengono con successo il confronto con gli avori intagliati. Saint-Denis era colma di doni preziosi del sovrano, che verosimilmente furono eseguiti nei suoi stessi laboratori. Molte di queste opere sono andate perdute e ci sono note solo attraverso documenti (stampe o disegni).

Un caso fortunato ci consente di conoscere uno di questi capolavori, il celebre fronte d'altare dell'abbazia, per mezzo di un quadro franco-fiammingo del XV secolo, detto "la messa di Saint-Gilles," alla National Gallery di Londra. I rilievi in oro sbalzato rappresentano al centro un Cristo in maestà che ricorda quello del *Codex aureus* ed è molto piú evoluto in senso plastico del Cristo dell'altare di S. Ambrogio a Milano. Ai lati si trovano due santi sotto arcate, sopra le quali sono sospese corone votive tra angeli.

Un altro pezzo sontuoso dell'abbazia, lo "Scrigno di Carlomagno," è

◀ 230. *Coperta del Salterio di Carlo il Calvo (particolare). Parigi, Bibliothèque Nationale*

231. Coperta del Salterio di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

232. Coperta del Salterio di Carlo il Calvo. Parigi, Bibliothèque Nationale

233. *Coperta, Ioab e Abner. Parigi, Musée du Louvre*

234. *Intaglio dello "Scrigno di Carlomagno." Parigi, Bibl. Nat.*

scomparso nella bufera della Rivoluzione. Si trattava di un reliquiario alto circa un metro, a forma di facciata di chiesa, che noi conosciamo attraverso un disegno del 1791 conservato alla Bibliothèque Nationale. Solo la gemma che lo sormontava, una pietra intagliata antica che rappresenta Giulia, figlia di Tito (79-81), si trova al Cabinet des Médailles. La montatura indica che l'esecuzione di questo reliquiario risale solo al tempo di Carlo il Calvo. Le pietre sono incastonate secondo lo stesso semplice procedimento che si ritrova nella coperta del Salterio di Carlo il Calvo, alla Bibliothèque Nationale.

235. *Coperta del Codex aureus. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek* ▶

I tre pezzi piú belli di oreficeria contemporanei alla scuola della Corte di Carlo il Calvo, pervenuti fino a noi, sono la seconda legatura dell'Evangeliario di Lindau, nella Pierpont Morgan Library (New York), l'altare portatile del re Arnulfo e la legatura del *Codex aureus* a Monaco. Per stile e tecnica essi costituiscono un gruppo testimone della continuità dell'evoluzione dello stile creato dal Salterio di Utrecht.

Siccome il manoscritto di Berengario e Liutardo, che è quello del *Codex aureus*, fu scritto per il re nell'870 e siccome stilisticamente i rilievi somigliano molto alle miniature, possiamo pensare che le opere a sbalzo siano state eseguite nella medesima epoca. Si sa che il manoscritto del *Codex aureus* è stato redatto nella scuola di Corte e quindi sarebbe lecito attribuire la stessa origine alla legatura, ma per ragioni altrettanto valide potremmo attribuirla anche a Saint-Denis. Alcuni eruditi come Georg Swarzenski e il Nordenfalk datano quest'opera al tardo periodo di Reims. Se accettiamo come prova la stretta parentela tra pittura e rilievo, il laboratorio potrebbe essere lo stesso, ma per altri motivi, come per esempio l'iconografia, l'esecuzione potrebbe essere avvenuta a Saint-Denis. Nell'835, questa abbazia ricevette in dono il manoscritto greco delle opere di Dionigi l'Areopagita, che fu tradotto nell'858. I nuovi elementi iconografici del Sole e della Luna al di sopra della Croce e degli angeli che planano negli angoli della coperta di Lindau sono chiaramente ispirati alla descrizione di Dionigi nelle sue lettere a Policarpo.

Da un confronto di stile, la legatura di Lindau suggerisce istintivamente un accostamento con l'altare d'oro di Milano; per convincersene basta paragonare gli angeli del piatto superiore con quelli della faccia laterale del paliotto; ma lo stile della legatura è già piú animato e nervoso, nella scia del Salterio di Utrecht. Le forme limpide e calme ricordano ancora la scuola della metà del secolo che noi conosciamo per mezzo dei rilievi, iscritti in cerchi, nei fianchi del reliquiario di santo Stefano, nel Tesoro di Vienna. La composizione della superficie sbalzata e la ricchezza della decorazione in pietre preziose nei bordi dimostrano che lo stile ha raggiunto un grado paragonabile a quello del *Codex aureus* o a quello della montatura del "Talismano di Carlomagno" a Reims. Questo *Codex* è un dono del re Oddone o di Carlo il Semplice al re Arnulfo (896 circa), che a sua volta lo consegnò, col ciborio, al monastero di Saint-Emmeram a Ratisbona, dove fu restaurato al tempo dell'abate Ramwold (975-1001). Nel centro sta Cristo, seduto in trono e circondato dai quattro evangelisti; nei quattro angoli sono rappresentati l'Adultera, i mercanti cacciati dal Tempio, la guarigione del lebbroso e quella del cieco; e il bordo, ornato da una profusione di pietre preziose dove dominano i blu, i verdi e l'oro, ne aumenta lo splendore.

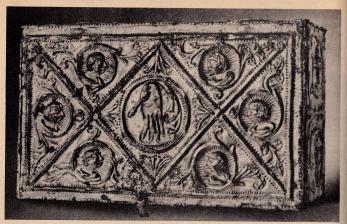
Nonostante qualche diversità di stile, il ciborio di Arnulfo, a Monaco, si accosta molto alla scuola della legatura di cui abbiamo parlato e soprattutto al *Codex aureus*. La storia del ciborio è simile a quella del *Codex aureus*. Sulla placca del supporto si legge il nome del re Arnulfo che lo ordinò; sui timpani sono rappresentati i simboli divini; sulle falde del tetto sono riprodotte alcune scene del Nuovo Testamento: la Tentazione di Cristo, la Resurrezione di Laz-

236. Seconda coperta dell'Evangeliario di Lindau. New York, J. Pierpont Morgan Library ▶

237. *"Talismano di Carlomagno." Reims, cattedrale*

238. *Ciborio del re Arnulfo. Monaco, Residenz, Schatzkammer*

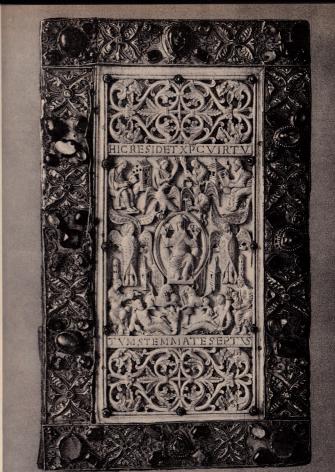
239. *Ciborio del re Arnulfo (particolare), Cristo e san Pietro. Monaco, Residenz, Schatzkammer*

zaro, la Parabola dei gigli nei campi, la Vocazione di Pietro e la Resurrezione del giovane di Naim. Lo stile di questi rilievi è ancora molto vicino a quello del Salterio di Utrecht, pur accostandosi alle miniature della scuola di Corbie. Se il *Codex aureus* è datato all'870, si può situare l'altare portatile in un periodo immediatamente vicino. I rilievi in oro sbalzato rivelano un certo progresso; si collegano ancora alle opere che li hanno preceduti, come gli avori del Salterio e il piatto di legatura di Susanna, ma lo stile dei rilievi della legatura indica già un'evoluzione piú avanzata e annuncia l'epoca successiva: le figure mostrano una maggior coesione tra loro, le forme plastiche dei corpi sono piú sicure, mentre i personaggi dell'altare esprimono ancora meglio la maniera nervosa del Salterio di Utrecht; essi danno l'impressione di galleggiare in uno

240. Reliquiario. Ellwangen. Collegiata di S. Vito

spazio immateriale e fanno pensare alle opere di bronzo sbalzato, come i rilievi del cofanetto di Ellwangen con i pianeti del coperchio e i personaggi principeschi della facciata anteriore. Lo stile del *Codex aureus* annuncia, con le sue innovazioni, la trasformazione di un'arte che apparirà in tutta la sua pienezza verso il 900.

Anche se non possediamo, per la fine del secolo, un altro pezzo di valore comparabile a quello che abbiamo appena descritto, il pannello d'avorio di Tuotilo (825-912) a San Gallo, del 900 circa, costituisce tuttavia un'altra testimonianza di questo stile. Non bisogna evidentemente dimenticare che in questo caso si tratta di opera in avorio di una scuola provinciale. La *Majestas* e i quattro evangelisti sono un buon esempio della continuità del tema del *Codex aureus*. Una simmetria piú rigorosa presiede ora alla costruzione delle scene e l'altezza del rilievo riposa da ora in poi su un piano uniforme parallelo al fondo. La sovrapposizione dei piani del rilievo carolingio è scomparsa e la innovazione piú notevole consiste nel rappresentare l'oggetto volto verso lo spettatore. Il cambiamento della situazione politica dell'ovest dell'Impero, sotto la Casa sassone (911-1024), influenza anche la produzione artistica.

W. F. Volbach

241. Coperta. Majestas Domini. San Gallo. Stiftsbibliothek ▸

Conclusione

Uno degli scopi che questo libro si è proposto è quello di far conoscere attraverso l'immagine — cioè mettendo sotto gli occhi del lettore le fonti stesse della nostra informazione essenziale — l'importanza della civiltà carolingia, la quale costituisce un capitolo di grande interesse nella storia dell'arte e, nello stesso tempo, una tappa decisiva tra l'Antichità classica e il Medioevo.

Come per l'epoca precedente, l'interpretazione di fenomeni artistici tanto lontani dal nostro tempo ha posto dei problemi cosí complessi che si è reso necessario ricorrere a tre specialisti per risolverli. D'altra parte, se l'Impero carolingio nel momento della sua piú grande estensione ha coperto una parte dell'Europa, si noterà che in questo libro non sono stati trattati i paesi situati al di fuori delle sue frontiere, come le Isole Britanniche, i paesi scandinavi e la Spagna. Questo compito spetta ad altri volumi della medesima collezione.

Le scoperte fatte nel corso degli ultimi trent'anni hanno in gran parte rinnovato quello che un tempo si credeva di conoscere dell'arte carolingia, e in questo libro ci si è preoccupati di fare una sintesi critica di queste recenti ricerche.

Ma abbiamo anche un'idea precisa dei limiti della nostra conoscenza: esiste ad esempio una lacuna molto importante nelle nostre informazioni. Si crede comunemente che l'oreficeria detta barbarica sia stata privilegio esclusivo dell'epoca merovingia. E un errore. Nel suo racconto dell'assedio di Parigi da parte dei Normanni nell'885-886, un contemporaneo, Abbone di Saint-Germain-des-Prés, termina il lungo poema con delle invettive contro il lusso, invettive pervase da un senso di tragica grandezza, perché vi si avverte la presenza di una realtà quotidiana. Egli rimprovera ai Parigini di essersi attirati la collera divina per le loro immense ricchezze e, soprattutto, per il lusso insensato dei loro abiti e dei loro gioielli. Qualche anno piú tardi, le medesime constatazioni piene di sdegno si ritrovano nello storico Richerio a proposito

◀ 242. *Hautvillers. Evangeli di Ebbone, san Giovanni (particolare). Epernay, Bibliothèque Municipale*

dei chierici e dei monaci della città di Reims. Effettivamente, non vi è dubbio che i notabili di allora siano stati abbigliati con la stessa magnificenza dei leudi merovingi. Un passo della cronaca del monaco Héric d'Auxerre lo conferma: nell'841, per ringraziare san Germano di averlo guarito, Corrado, conte di Argovia, "si tolse i bracciali d'oro" per depositarli sulla tomba del vescovo di Auxerre.

Tuttavia, se si possono ammirare nei nostri musei intere vetrine di ornamenti, armi e anche parti di abiti dell'epoca merovingia, niente di simile si è conservato dell'epoca carolingia. Ma la ragione di questa carenza è nota. Un evento storico ci ha privati dal IX secolo di una fonte essenziale per l'archeologia, gli oggetti trovati nelle tombe. Il costume di seppellire i morti con gli abiti, le armi e gli ornamenti loro necessari per quella seconda vita che comincia dopo la morte risale a tempi antichissimi e, dall'Antichità romana, si era esteso presso i Franchi dal VI all'VIII secolo.

La causa della scomparsa di questo uso nel corso del secolo seguente si lascia facilmente indovinare: dall'epoca gallo-romana, i cimiteri si trovavano nei sobborghi delle città perché era vietato seppellire i morti all'interno delle mura, ma, all'epoca delle invasioni normanne, l'insicurezza dei cimiteri senza difesa divenne oggetto di preoccupazione, come lo erano state le *areas* e le catacombe di Roma due secoli prima.

Gli invasori e i semplici saccheggiatori violavano le sepolture per spogliare i morti dei loro gioielli. Oggi si sono fatte al riguardo due constatazioni: dagli scavi dei cimiteri, le sepolture *extra muros* risultano prive di oggetti preziosi, e da precise indicazioni che dà per ogni città la *Gallia christiana*, in un gran numero di diocesi, dal terzo quarto del IX secolo, l'inumazione dei vescovi e dei dignitari avvenne *intra muros*, generalmente nella cattedrale. È l'origine dei nostri cimiteri urbani del Medioevo. Va notato che per questi morti, protetti dalle mura della città e dai lastricati delle cattedrali, la Chiesa restò fedele agli antichi riti. Come si è potuto constatare da numerose esplorazioni di tombe fatte nelle cattedrali, il morto era rivestito dei suoi abiti da cerimonia e ornato dei suoi gioielli, ma oggi non resta quasi niente di questi arredi funerari che sono andati dispersi di pari passo con le scoperte.

Un'altra categoria di capolavori di oreficeria, molto piú importante per la storia dell'arte dei semplici oggetti ornamentali, in gran parte sfugge ugualmente alla nostra conoscenza. Si tratta dei numerosi rivestimenti d'altare, in oro e in argento, spesso arricchiti con pietre preziose, che risalivano al IX o al X secolo e che furono fusi durante l'*Ancien Régime* o durante la Rivoluzione. I piú importanti di questi rivestimenti sono citati nelle tavole cronologiche. Alcuni rappresentavano un tale valore come metallo prezioso che furono sacrificati per ricostruire la chiesa di cui costituivano il principale ornamento. Tutto quello che si sa di queste opere d'arte scomparse si limita il piú delle volte a una breve menzione. Non si conosce nulla dei particolari tecnici. Solo alcune indicazioni ci permettono di intravedere la ricchezza iconografica delle scene in metallo sbalzato che decoravano oltre alla faccia principale anche i lati dell'altare. Non si rimpiangerà mai abbastanza la scomparsa di questi sontuosi ornamenti, vere sculture "monumentali," che hanno cominciato ad esistere solo dopo l'epoca carolingia e hanno servito da modello alle prime opere della scultura romanica.

Non bisogna aver paura di confessare che, nel campo stesso dell'architettura, la nostra ignoranza è ugualmente grande. Delle opere del IX secolo non conosciamo bene che l'"arte ufficiale," per estendere alle altre arti l'espressione cosí calzante che Jean Porcher ha usato a proposito della produzione degli *scriptoria* e delle scuole di pittori che lavoravano seguendo le ispirazioni del sovrano o della sua Corte.

È vero che in ciò che concerne l'architettura l'arte ufficiale dell'epoca ha presieduto non solo alla costruzione dei palazzi e delle ville appartenenti a grandi personaggi, come la residenza di campagna di Teodulfo a Germigny, ma anche a quella della maggior parte dei grandi complessi monastici o episcopali, in quanto le nuove istituzioni necessitavano di nuove direttive.

Ma che cosa sappiamo dell'architettura dei nuovi monasteri, una cinquantina circa, che furono fondati tra la Loira e il Mediterraneo, soprattutto tra la foce del Rodano e la valle della Garonna, o di quella degli altri venticinque monasteri costruiti dai Franchi a sud delle Alpi, principalmente in Lombardia, durante la prima metà del IX secolo? Quasi niente. La nostra ignoranza è ancora piú profonda per ciò che concerne l'architettura rurale, ed è una grave lacuna. Infatti se la conoscessimo meglio vi troveremmo probabilmente la spiegazione di certe mode rustiche di costruire e di decorare che caratterizzano in Francia il sorgere dell'architettura romanica. Pubblichiamo qui la fotografia di un bassorilievo al Museo di Brescia che risale all'Alto Medioevo, che conferma questa ipotesi anche per l'Italia, perché fonde ricordi antichi con un'immagine popolare, dagli animali strani.

Un'altra constatazione si rivela ancora piú istruttiva. Oggigiorno si hanno delle eccellenti ragioni di considerare le chiese monastiche costruite nel X secolo nella Marca di Spagna, nel Rossiglione o in Catalogna, come un'arte carolingia esportata oltre frontiera contemporaneamente allo stabilirsi di una organizzazione politica, militare e religiosa destinata a contenere e a sorvegliare gli Arabi di Spagna e che fu cosí efficace che riuscí oltretutto a proteggere queste regioni dalle invasioni normanne.

Anche se molto caratterizzata da particolarità indigene, quest'arte rustica è il riflesso dei grandi cantieri di architettura della Gallia del nord alla fine dell'epoca carolingia. Altrettanto si può dire di molte piccole chiese rurali della regione di Montpellier, il cui interesse si è appena rivelato.

Lo studio delle sopravvivenze popolari dell'arte carolingia non può ovviamente non essere importante, giacché tocca un grande problema spesso discusso, quello dell'origine dell'arte romanica. Ma l'essenziale non è qui. I facili

successi riportati dagli artisti carolingi per la destrezza con cui riuscivano ad imitare non deve far dimenticare la grande folata rinnovatrice che animò l'architettura del tempo, e che determinò la nascita di tecniche e pratiche nuove di cui doveva beneficiare, piú tardi, l'intero Medioevo.

Per secoli il bacino mediterraneo era stato la patria dell'architettura in pietra. Tuttavia, la chiesa completamente coperta a volta non è nata né a Roma né in Lombardia. Nonostante le profonde penetrazioni bizantine, l'Italia, nel complesso, era rimasta fedele al tipo di basilica col soffitto di legno la cui armoniosa struttura aveva adottato fin dal IV secolo.

Il nuovo tipo di chiesa appare in Gallia cinque secoli piú tardi, ed è frutto di un calcolo ragionato, quello cioè di disporre, sia ad ovest che ad est della navata coperta di legno, un santuario o un oratorio a due o a tre piani completamente coperti da volte, che potevano soddisfare nello stesso tempo le esigenze della nuova liturgia e quelle del culto delle reliquie.

La cripta carolingia dalle volte possenti, in comunicazione allo stesso livello con la navata, è molto piú che un semplice sviluppo della *confessio* romana, in quanto aggiunge a questa luoghi di sepoltura per prelati o grandi personaggi; essa costituisce una specie di seconda chiesa annessa alla prima, un recesso favorevole alla meditazione e ai miracoli. Vi si entra attraverso stretti accessi, ci si dirige alla luce delle lampade accese notte e giorno verso il "*Sancta Sanctorum*," il luogo dove si trova la tomba venerata. Ed è là che si vedono compiere quei prodigi che la fede dei pellegrini domanda a Dio attraverso l'intercessione di santi.

Sopra la cripta, il santuario sopraelevato era costituito quasi sempre da architetture a volta che creavano angoli pieni di mistero. Davanti al coro riservato ai monaci o ai canonici, si ergeva un Cristo in croce, a grandezza naturale, maestosa scultura in legno ricoperta da fogli d'oro o d'argento.

In alcuni luoghi, dalla seconda metà del IX secolo, veniva esposto alla venerazione dei fedeli anche il busto del santo di cui si possedevano le reliquie. Queste casse a cui si dava forma umana hanno preceduto e ispirato due opere di ben diversa qualità: la statua reliquiario di santa Fede di Conques e quella della superba Vergine d'oro donata intorno al mille dall'abbadessa Matilde alla cattedrale di Essen. Noi sappiamo quale posto dovrà occupare la statuaria nell'arte e nella devozione del Medioevo. Questa statuaria, che non deve niente all'Antichità pagana o a Bisanzio, è nata dalle statue reliquiario create, all'epoca carolingia, per rappresentare il martire o il confessore con un'immagine a tutto tondo capace di dare l'illusione della vita piú di quanto non potessero fare un mosaico o una pittura.

Nelle chiese dell'epoca carolingia, la necessità di combinare a ovest della navata i nuovi santuari volti verso ponente con gli antichi passaggi che davano accesso alla chiesa ha condotto ad un'utilizzazione sempre piú sapiente del pilastro cruciforme, adatto a ricevere archi doppi e diverse specie di volte. È per questo che, intorno al mille, si saprà coprire a volta un edificio vastissimo, con navate laterali, come la cattedrale d'Orléans.

Nelle aggiunte realizzate nello stesso tempo ad ovest e ad est delle grandi chiese carolinge, sono state coperte considerevoli superfici che, molto spesso, non saranno superate. Una novità ancora piú importante fu l'aumento delle dimensioni verticali. La facciata della chiesa abbaziale di Corvey, gigantesca "mano di pace" drizzata verso il cielo al di sopra del monastero e della sua santa campagna, resta come il piú bel simbolo dell'attrazione che gli architetti del IX secolo hanno provato per l'altezza.

Agli angoli degli edifici sacri del Basso Impero si elevavano torri, come testimonia S. Lorenzo a Milano, ma il campanile, isolato o no, è stato creato in Gallia e non in Italia. Il monte Galgano, dove san Michele apparve nel 492 al vescovo Siponto, sorge sulle rive dell'Adriatico, ma la Gallia carolingia non solo ha consacrato delle montagne agli angeli, ma ha costruito per loro, all'ingresso delle chiese o sulla vetta del capocroce, degli oratori aerei, nidi sacri dove i servitori alati del Cielo erano invitati per proteggere gli uomini dal fulmine e dal peccato.

Nel periodo in cui si elevavano mura per difendersi dagli invasori, la chiesa di pietra divenne al di sopra della città una cittadella sacra, protetta dalle reliquie dei suoi santi e dalle preghiere dei suoi chierici.

JEAN HUBERT

SEGRETARIA SCIENTIFICA MADELEINE DANY

Documentazione complementare illustrata

I. L'architettura e la sua decorazione

II. I manoscritti miniati

III. Le arti suntuarie

243. *Ostia. Gli "Horrea epagathiana," nicchia*

244. *Lorsch. Abbazia, porta trionfale. Facciata ovest*

245. *Aquisgrana. Cappella palatina, porta*

246. *Soissons. Chiesa di Saint-Médard, ingresso della cripta*

247. *Ostia. Gli "Horrea epagathiana"*

248. *Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte*

249. *Soissons. Chiesa di Saint-Médard*

250. *Aquisgrana. Cappella palatina, il piano inferiore prima del restauro*

251. *Germigny-des-Prés. Chiesa*

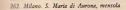
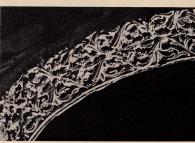
252-253. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, cripte: pittura a "trompe l'oeil" - capitello

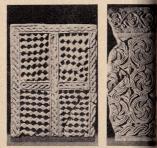
254. Aquisgrana. Cappella palatina, esterno

255. Germigny-des-Prés. Capitello. Orléans

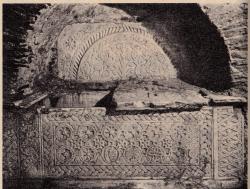
256-257. Germigny-des-Prés. Decorazioni in stucco. Orléans, Museo

258-259. Brescia. S. Salvatore, viticci e fioroni

260-261. Frammenti di ambone (?) e di fregio. Müstair, chiesa di S. Giovanni, Museo lapidario

262. Milano. S. Maria di Aurona, mensola

263. Brescia. S. Salvatore, decorazione di un arco

264. Romainmôtier. Chiesa, ambone

265. Saint-Maurice. Chiesa, ambone

266-267. Metz-Angers. Lastre di transenna

268. Estoublon. Stele funeraria

269. Albenga. Battistero, arcosolio decorato a intrecci

270. Ravenna. S. Apollinare in Classe, ciborio

271. Glons. Arco di ciborio (?) [calco]. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

272. Nîmes. Tourmagne

273. Aquisgrana. Cappella palatina

274. Brescia. S. Salvatore

275. Müstair. Chiesa di S. Giovanni

276-277. Diocesi di Magonza. Evangeliario di Carlomagno. Parigi, Bibl. Nat.

278-279. Diocesi di Magonza. Evangeliario di Carlomagno. Parigi, Bibliothèque Nationale

280. *Evangeli di Saint-Médard a Soissons*

281. *Evangeli di Saint-Riquier. Abbeville*

282. *Evangeli di Lorsch. Alba Iulia*

283. *Medio Reno. Evangeli di Lorsch (particolare). Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum*

284. *Aquisgrana. Evangeli di Santia. Bruxelles*

285. *Reims. Evangeli di Ebbone. Epernay*

286-287. *Reims. Evangeli di Ebbone. Epernay, Bibliothèque Municipale*

288-289. *Reims. Evangeli di Ebbone (particolari). Epernay, Bibliothèque Municipale*

291. *Evangeli detti di Loisel (part.). Parigi, Bibl. Nationale*

292. *Reims. Evangeli detti di Blois (part.). Parigi, Bibl. Nat.*

290. *Hautvillers. Physiologus latinus: Della quarta natura del serpente (particolare). Berna, Bürgerbibliothek*

293. *Laon. Evangeli. Laon, Bibliothèque Municipale*

294. *Saint-Denis (?). Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura (particolare). Roma, S. Paolo fuori le mura*

295. *Saint-Denis (?). Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura (part.), Roma, S. Paolo f. le m.*

296. *Tours. Salterio di Lotario. Londra, British Museum*

297. *Saint-Denis (?). Sacramentario di Metz. Parigi*

298-299. *Metz. Sacramentario di Drogone (particolari). Parigi, Bibliothèque Nationale*

IIII NON FEBRI DIE IIII MENSIS
YPPOPANTIA AD SCAM MARIAM
COLLECTA AD SCA MARIA NUM
Erudi dne qs plebem tuam · et quae extrinse
cus annua tribuis deuotione uenerari · inte
rius adsequi gratiae tuae luce concede · per
dnm nostrum ihm xpm filium tuum ·
AD MISSAM AD SCAM
MARIAM
OMNIPOTENS
sempiterne ds
maiestatem tu
am supplices ex
oramus · ut sicut
unigenitus tuus
filius hodierna di
e cum nostrae car
nis substantia in templo
est presentatus · ita nos facias purificatis
mentibus presentari · per dnm nostrum ·

300-301. *Metz. Sacramentario di Drogone (particolari). Parigi, Bibliothèque Nationale*

302. *San Gallo. Salterio di Wolfcoz (particolare). Zurigo, Zentralbibliothek*

303. *San Gallo (?). Prudenzio, Psychomachia. Berna*

304. *Saint-Amand (?). Apocalisse. Valenciennes, Bibl. Municip.*

305. *Saint-Amand. Apocalisse. Cambray, Bibliothèque Municip.*

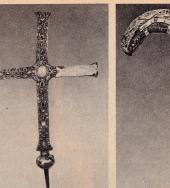
306. *Est della Francia (?). Apocalisse. Treviri, Stadtbibliothek*

307. *Saint-Amand. Evangeli (part.). Valenciennes, Bibl. Muncip.*

308. *Freury. Isidoro di Siviglie, De natura rerum (part.). Parigi*

309. *Colonia. Evangeli. Colonia, cattedrale*

310. *Fibbia. Oslo, Universitetets Oldsaksamling*

311. *"Croce delle Ardenne." Norimberga*

312. *Pastorale di san Ger*

313. *Cinturone*

314. *Cofanetto (particolare). Oviedo*

315. *Reliquiario. Cividale, cattedrale, tesoro*

316. *Corona (particolare). Essen*

317. *Rilegatura (particolare). Utrecht*

318. *Epitaffio di Cumiano. Bobbio*

319. *Croce. Pieve di Budrio, chiesa*

320. *"Trono di Dagoberto." Parigi, Bibl. Nationale*

321. *Aquisgrana. Parapetto (part.)*

322. *Flabello. Firenze, M. Nazionale*

324. *Flabello (particolare). Firenze*

325. *Reliquiario di s. Stefano*

323. *"Scrigno di Carlomagno." Disegno*

326. *Piatto di legatura. San Gallo*

327. Roma. Basilica di S. Pietro

329. San Gallo. Chiesa dell'abbazia

330. Saint-Maurice. Chiesa del monastero

328. Fulda. Chiesa dell'abbazia (2° stato)

331. Alet. Antica cattedrale

332. Colonia. Cattedrale (7° stato)

333. Colonia. Cattedrale (6° stato)

ATRIO
IX SECOLO

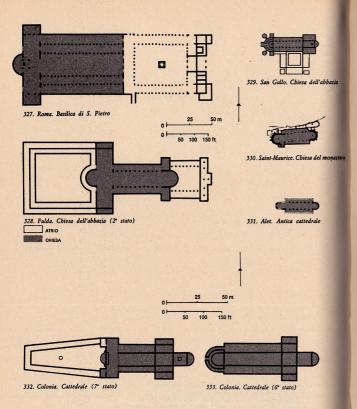
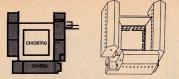
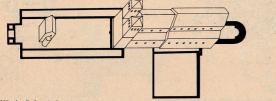
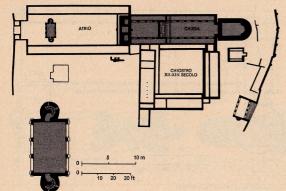
CHIOSTRO
XIII SECOLO

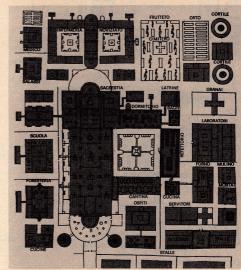
G A L L E R I A

PALAZZO

334. Aquisgrana. Pianta generale degli scavi condotti nel 1911

10 20 30 40 50 m
0
0
50 100 150 ft

335. Aquisgrana. Ricostruzione dei moduli del tracciato

336. *A e B. Lorsch. Prima abbazia: pianta e assonometria*

337. *A e B. Lorsch. Seconda abbazia: assonometria e pianta*

338. *Lorsch. Abbazia, porta trionfale*

339-340-341. *Saint-Riquier. Il monastero secondo due incisioni del XII secolo e gli scavi*

342. *San Gallo. Abbazia (particolare). Progetto*

SOSTRUZIONE DI UN PONTILE?
SCAVI
SAINT-ETIENNE
NOTRE-DAME-LA-RONDE
SAINT-PIERRE-LE-MAJEUR
SAINT-PAUL
CHIOSTRO
SAINT-PIERRE-LE-VIEUX

343. Metz. Antico gruppo episcopale

0 10 20 m
0 20 40 60 ft

SAINT-CROIX
SAINT-ETIENNE
SAINT-JEAN
CHIESE ATTUALI
CHIESE SCOMPARSE

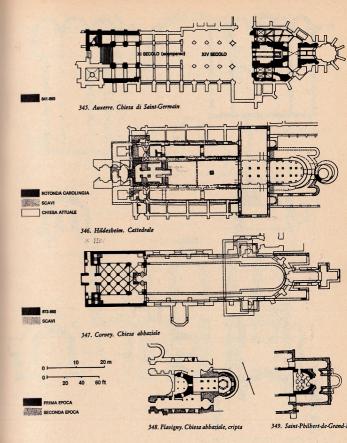
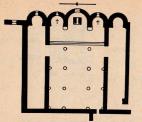
344. Lione. Antico gruppo episcopale

345. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain

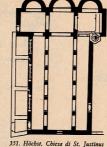
346. Hildesheim. Cattedrale

347. Corvey. Chiesa abbaziale

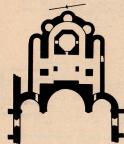
348. Flavigny. Chiesa abbaziale, cripta

349. Saint-Philbert-de-Grand-

350. *Müstair. Chiesa di Saint-Jean*

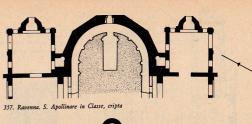
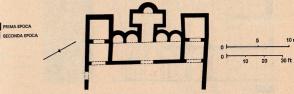
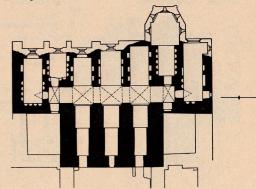
351. *Höchst. Chiesa di St. Justinus*

352. *Coira. Chiesa di S. Lucio*

0 5 10 m
0 10 20 30 ft
PRIMA EPOCA
SECONDA EPOCA

353. *Ravenna. S. Apollinare Nuovo, cripta*

354. *Sens. Chiesa di Saint-Pierre-le-Vif, cripta*

355. *Saint-Maurice, Chiesa*

356. *Clermont-Ferrand, Cattedrale*

357. *Ravenna. S. Apollinare in Classe, cripta*

PRIMA EPOCA
SECONDA EPOCA

358. *Bologna. S. Stefano*

359. *Soissons. Chiesa abbaziale di Saint-Médard, cripte*

0 10 20 m
0 20 40 60 ft

873-885

360. Corvey. Chiesa abbaziale, sezione

361. Auxerre. Chiesa di Saint-Germain, alzato dell'anti-navata

0 10 20 m
0 20 40 60 ft

SCAVI

PRIMA EPOCA (816-862)
SECONDA EPOCA

362. Reims. Cattedrale

363. Minden. Cattedrale

364. Saint-Riquier. Chiesa di Notre-Dame

365. Aquisgrana. Cappella palatina

366. *Benevento. S. Sofia*

PRIMA EPOCA
SECONDA EPOCA

367. *Germigny-des-Prés. Chiesa*

368. *Milano. S. Satiro, Cappella della pietà*

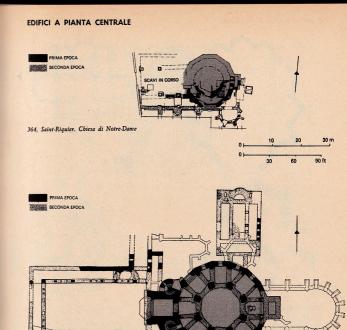
369. *Nevers. Battistero sotto la cattedrale*

370. *Settimo Vittone. S. Lorenzo e il suo battistero*

371. *Bardolino. S. Zeno*

372. *Germigny-des-Prés. Cupola su trombe*

373. *Germigny-des-Prés. Veduta schematica*

374. *Aigulhe. Saint-Michel, sezione longitudinale*

375. *Saint-Denis. Antica chiesa abbaziale secondo gli scavi di J. Formigé*

Elenco dei manoscritti riprodotti

I numeri in corsivo rimandano alle illustrazioni della presente opera.

Tavole cronologiche

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
700		
	711-713. Gli Arabi conquistano la Spagna.	
	716-754. San Bonifacio fonda e organizza la chiesa di Germania.	712-744. Ciborio di Valpolicella (iscrizione).
725		731-741. A Roma papa Gregorio III fa erigere sei colonne d'onice davanti alla confessione di S. Pietro.
	732-735. Carlo Martello respinge gli Arabi dalla Gallia e sottomette l'Aquitania.	
		739-740. Nell'abbazia di S. Pietro in Valle, vicino a Ferentillo, un pannello di pietra decorato a figure col nome del duca *Hildericus*.
		740 c. Altare offerto dal duca Rachis alla chiesa di S. Martino a Cividale (iscrizione).
	742. Carlomanno ricorre a san Bonifacio per riformare il clero franco. Nascita di Carlomagno.	
	742-766. Episcopato di san Crodegango a Metz.	
	743-751. Childerico III, ultimo re merovingio.	
	744. Strumio, discepolo di san Bonifacio, fonda il monastero di Fulda.	744. Tomba di san Cumiano a Bobbio.
	749. Fondazione del monastero di Gorze, nella diocesi di Metz.	
750		750 c. Costruzione dell'abbazia di Fulda. Legatura (opera di oreficeria) dell'Evangeliario di Lindau.
	751-768. Regno di Pipino, consacrato re a Soissons da san Bonifacio.	
	752. Stefano II papa. Astolfo attacca lo Stato pontificio.	752-757. A Roma papa Stefano II fa costruire un campanile per S. Pietro.
	753-754. Stefano II valica le Alpi e incorona Pipino a Saint-Denis. Campagna di Pipino contro i Longobardi.	
		754. Papa Stefano II consacra la chiesa abbaziale di Saint-Denis, restaurata da Fulrado, abate dal 749. Evangeli di Gundohino.
	754 c. Crodegango, vescovo di Metz, redige la regola per la quale i chierici della sua cattedrale divengono *canonici*. La Chiesa di Metz adotta la liturgia romana.	
	756. Astolfo assedia Roma. Nuova spedizione di Pipino in Italia. Morte di Astolfo.	
	757-774. Desiderio succede ad Astolfo come re dei Longobardi.	
	760 c. Papa Paolo I invia da Roma al re Pipino l'*Antifonario* e il *Responsoriale* in vista dell'adozione da parte di tutta la Chiesa di Gallia della liturgia romana.	760. Grande moschea di Bagdad.
	761-771. Disputa degli iconoclasti.	
		762-786 c. Altare col nome del patriarca Sigwaldo, nella cattedrale di Cividale.
		763. Costruzione del primo monastero di Lorsch.
	765, 797 e 802. Ambasciate franche a Bagdad.	Prima del 768. Chiesa di S. Sofia a Benevento.
	768. Morte di Pipino. Incoronazione di Carlomagno a Noyon e di Carlomanno a Soissons. Ambasciata araba in Gallia.	
	768-772. Pontificato di papa Stefano III.	
	769. Il sinodo del Laterano condanna gli iconoclasti.	
	769 c. Fondazione dell'abbazia di Brantôme.	
	771. Morte di Carlomanno. Carlo è il solo re.	
	772. Fondazione dell'abbazia di Kremsmünster.	
	772-774. Desiderio invade lo Stato pontificio e assume il titolo di patrizio dei Romani. Carlomagno assedia Pavia; si proclama re dei Longobardi e soggiorna per la prima volta a Roma.	
	772-795. Pontificato di Adriano I.	772-795. A Roma, papa Adriano I fa collocare sopra le porte di S. Pietro sei immagini rivestite di argento: Cristo tra san Michele e san Gabriele e la Vergine tra sant'Andrea e san Giovanni. Ricostruzione della chiesa di S. Maria in Cosmedin. Un salterio, fatto scrivere da Dagulfo, è offerto da Carlomagno al papa.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
775		775. Dedicazione della chiesa abbaziale di Saint-Denis in presenza del re e della Corte.
		775-800. Tomba di san Pons a Cimiez, presso Nizza (iscrizione).
		777. A Lorsch, costruzione di un nuovo monastero, in un luogo piú favorevole, a poca distanza dal precedente.
		Dopo il 777. Carlomagno fa costruire il palazzo di Nimègue.
	778. Carlomagno in Spagna. Roncisvalle. Fondazione delle abbazie di Lagrasse e di Arles-sur-Tech.	
	779-780. Spedizioni in Sassonia. Fondazione dell'abbazia di Cormery.	
		780 c. Epitaffio di san Vultchaire a Saint-Maurice di *Agaunum*.
	781-782. Carlomagno trascorre le feste di Pasqua a Roma. Invita in Gallia Teodulfo e Alcuino.	781-783. Evangeliario di Godescalco.
	782 c. Fondazione dell'abbazia di Aniane e dell'abbazia di Charroux.	
		Dopo il 783. Salterio di Dagulfo.
	785. Conquista della Sassonia. Carlomagno esige un tributo dai sudditi dello Stato pontificio.	785. Inizio della costruzione della grande moschea di Cordova.
		785 c. Evangelo di Ada.
	787. Carlomagno a Capua e a Benevento. Creazione dei vescovati sassoni. Il secondo concilio di Nicea condanna l'iconoclastia.	787. A Ingelheim, vicino a Magonza, Carlomagno intraprende la costruzione di un palazzo che sarà ultimato e fatto decorare con pitture da Ludovico il Pio.
	787-789. Prescrizioni di Carlomagno riguardo alle scuole episcopali e monastiche.	
	788. Conquista dell'Istria.	788-821. Le due Bibbie di Teodulfo.
		788 c. Tomba di marmo dell'arcivescovo Grazioso a Ravenna.
	789. *Admonitio generalis* di Carlomagno affinché sia estesa in Gallia la liturgia romana introdottavi da suo padre Pipino.	
	790-792. *I libri carolini.*	
		790-799. Angilberto fa ricostruire l'abbazia di Saint-Riquier a *Centula*.
		790-800. Evangeli di Vienna, di Aquisgrana e di Bruxelles.
		790-819. Ampliamento della chiesa abbaziale di Fulda.
		790 c. L'abate di Moyenmoutier fa eseguire un monumento in metallo per le reliquie di sant'Idulfo.
		790 c. - dopo l'800. Costruzione del palazzo e della cappella di Carlomagno ad Aquisgrana.
	791. Evangelizzazione della Pannonia.	791. Epitaffio del vescovo Arricio, conservato al Museo di Foix.
	791-796. Guerra contro gli Avari. Rivolta della Sassonia del nord.	
	791 c. Angilberto, consigliere di Carlomagno, abate di Saint-Riquier. Primi saccheggi normanni in Inghilterra.	
	Dopo il 791. Eginardo alla Corte di Carlomagno.	
		794-808. Aronne, vescovo di Auxerre, fa elevare un ciborio d'oro e d'argento al disopra dell'altare maggiore della sua cattedrale di Saint-Etienne.
		795. Epitaffio di papa Adriano I, inciso per ordine di Carlomagno.
	795-816. Pontificato di papa Leone III.	
	796-804. Alcuino abate di Saint-Martin di Tours dove risiede dall'801.	
		796-816. A Porto, presso la foce del Tevere, ciborio di pietra con iscrizione e decorazione a intrecci.
	797 c. Morte di Paolo Diacono, autore della *Storia dei Longobardi*.	
	Prima del 798-821. Teodulfo abate di Saint-Benoît-sur-Loire e vescovo di Orléans nel 799 circa.	
		798 c. A Roma, papa Leone III fa collocare porte di bronzo all'ingresso della confessione di S. Paolo fuori le mura.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	799-816. A Lione episcopato di Leidrado, amico di Alcuino e di Teodulfo, *missus* di Carlomagno.	799. Costruzione della chiesa del palazzo di Nimègue. 799-814. Leidrado, arcivescovo di Lione, fa ricostruire la chiesa dei Saints-Apôtres, piú tardi Saint-Nizier. 799 - dopo l'816. Costruzione della cattedrale di Saint-Jean a Lione per volontà dell'arcivescovo Leidrado e di Agobardo, suo successore. 799-818. Costruzione, a Germigny-des-Prés, della villa e dell'oratorio di Teodulfo, vescovo di Orléans e abate di Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire). La dedicazione dell'oratorio ebbe luogo verosimilmente nell'806.
800	800. Incoronazione di Carlomagno a Roma. Capitolario *De Villis*. 800 c. Fondazione delle abbazie di Caunes, Chanteuges, Cruas, Montolieu e Saint-Savin-sur-Gartempe. 801. Spedizione in Dalmazia. Occupazione di Barcellona. 801 c. - dopo l'817. A Sens episcopato di Magno, uno dei *missi* di Carlomagno. 804. Fondazione dell'abbazia di Gellona. Morte di Alcuino. 805-806. Conquista della Boemia. 807. Hārū'n al-Rashi'd riconosce ai Franchi alcuni diritti sui Luoghi santi.	800 c. Evangelo di Cuthbrecht. Salterio di Mondsee. *Codex millenarius*. L'arcivescovo Ildeboldo inizia la costruzione della cattedrale di Colonia. Ciborio di pietra, al Museo di Cortona, decorato e recante una iscrizione. Carro in legno di Oseberg, conservato al Museo di Oslo. Croce di marmo con iscrizione, decorata a viticci, nella chiesa di S. Giovanni in monte a Bologna. 807-824. Angilelmo, vescovo di Auxerre, fa rivestire d'argento gli altari delle chiese del gruppo episcopale, Saint-Etienne, Notre-Dame e Saint-Jean. 807-830. Salterio di Wolfcoz.
	809-812. Conquista del Veneto. Conquista della Marca di Spagna. 810. I Danesi conquistano la Frisia. 813-847 c. A Toul episcopato di Frotario. 814. Morte di Carlomagno. Morte di Angilberto. Fondazione dell'abbazia di Cornelismünster nei pressi di Aquisgrana. 814-821. I Normanni occupano ripetutamente l'abbazia di Noirmoutier e l'isola di Ré. 814-840. Regno di Ludovico il Pio. 816. Statuto di Aquisgrana che autorizza i canonici delle cattedrali ad avere appartamenti separati all'interno delle mura del capitolo. 816-840. A Lione episcopato di Agobardo. 817. Eginardo è designato da Ludovico il Pio come precettore di suo figlio Lotario. 817-824. Pontificato di papa Pasquale I. Dopo l'817-828. A Sens episcopato di Geremia, vecchio cancelliere di Carlomagno. 818. Ilduino abate di Saint-Denis.	810. Ciborio con iscrizione, decorato a intrecci e a rami di vite, a S. Apollinare in Classe, presso Ravenna. 810 c. Salterio di San Gallo. 814-826. Costruzione della chiesa di Saint-Quentin. 816-827. Ludovico il Pio, papa Stefano IV e l'arcivescovo Ebbone raffigurati nel frontone della cattedrale di Reims. Iscrizione a ricordo dell'incoronazione dell'imperatore da parte del papa. 816-837. La "pianta di San Gallo," progetto di ricostruzione del monastero disegnata su pergamena, è inviata all'abate Gozbergo. 816-841. Costruzione delle cripte di Saint-Médard a Soissons. 816-824. Costruzione della cattedrale di Reims. 817-824. A Roma, papa Pasquale I fa abbellire numerose chiese con mosaici e oggetti di oreficeria. Cappella di S. Zeno a S. Prassede.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	820. I Normanni compaiono all'imboccatura della Senna. Prima dell'821. *Vita Karoli* di Eginardo. 821. Morte di Benedetto di Aniane e di Teodulfo. 822 c. Fondazione dei monasteri di Corvey e di Herford in Westfalia. 823. Nascita di Carlo il Calvo. Il papa incorona Lotario. 823-855. A Metz episcopato di Drogone, figlio naturale di Carlomagno. 823. *De ecclesiasticis officiis* di Amalario. 824. Il poeta Ermoldo Nigello esiliato a Strasburgo.	819 c. I monaci di Noirmoutier, minacciati dai Normanni, si istallano nella loro villa di Déas e vi ricostruiscono la chiesa. 820-822. Costruzione della chiesa di Saint-Michel, a pianta circolare, nell'abbazia di Fulda. 820-830. Salterio di Utrecht. 820 c. Costruzione della chiesa dell'abbazia di Charroux col concorso di Ludovico il Pio. Evangeliario di Ebbone. 821-828. Aldrico, abate di Ferrières, costruisce la chiesa di Saint-Pierre. 821-840 c. Reliquiario a forma di arco di trionfo donato da Eginardo all'abbazia di Saint-Servais a Maestricht. Prima dell'823. L'abate Ilduino fa costruire a Saint-Médard a Soissons un oratorio dedicato alla Trinità, alla Vergine e a tutti i santi. 823-833. L'abate Ansegiso fa ricostruire l'abbazia di Fontenelle, piú tardi Saint-Wandrille. 824-835. Altare d'oro donato alla chiesa di S. Ambrogio a Milano dal vescovo Angilberto II. 824-857. Eribaldo, vescovo di Auxerre, fa restaurare le sue cattedrali di Saint-Etienne e di Notre-Dame e costruire il battistero dove deposita le reliquie dei martiri Alessandro e Crisanto trasportate da Roma. Saint-Etienne è decorata di "bellissime pitture" e di vetrate.
825	827. Eginardo scrive la relazione della traslazione delle reliquie di san Marcellino e san Pietro da Roma in Gallia e fonda l'abbazia di Seligenstadt. 827-844. Pontificato di papa Gregorio IV. Prima dell'828. Fondazione del monastero di Schänis. 828. Fondazione dell'abbazia di Saint-Genou. 829-836. A Sens episcopato di san Aldrico, *praeceptor palatiis* e abate di Ferrières. 830. Rivolta dei figli di Ludovico il Pio. 831. Ludovico il Pio riprende il potere. 831 c. Fondazione dell'abbazia del Saint-Sauveur a Redon. 832-833. Nuova rivolta dei figli di Ludovico il Pio. 832-857. A Mans episcopato di Aldrico, confessore di Ludovico il Pio.	827. Croce di marmo, con iscrizione, decorata a viticci, nella chiesa di Budrio. Una copia moderna, in pietra, è al Museo di Bologna. 828. Lavori eseguiti nel palazzo reale di Gondreville, presso Toul, su istanza di Frotario, vescovo di Toul. 830. Fortificazione del monastero di Noirmoutier. 831-832. Dedicazione della chiesa di Saint-Sauveur a Saint-Martial a Limoges in presenza di Ludovico il Pio. 831-840. Costruzione della chiesa di Seligenstadt. 832. Dedicazione alla Vergine, a san Giovanni e a tutti i santi di un oratorio a due piani all'estremità della navata della chiesa abbaziale di Saint-Denis. Prima dell'833. L'abate Ansegiso arricchisce con una tavola d'argento decorata a figure l'altare della chiesa abbaziale di Saint-Germer e dona all'abbazia di Luxeuil un rivestimento da altare d'argento e una croce d'argento. 833-835. A Mans, il vescovo Aldrico fa costruire le cattedrali di Saint-Etienne e di Saint-Sauveur, quest'ultima dedicata anche alla Vergine. Un grande crocifisso d'oro e d'argento è posto all'ingresso del coro di Saint-Sauveur. 834-843. Bibbia di Tours. 835 e 845. L'abate Ugo, figlio naturale di Carlomagno, fa trasportare le reliquie di san Quintino nella chiesa a lui dedicata. Dieci anni piú tardi, l'arcivescovo di Sens, Wenilone, fa depositare nella medesima chiesa di Saint-Quentin il corpo di san Cassiano.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	836. Consacrazione della chiesa di S. Castore a Coblenza da parte di Hetti, arcivescovo di Treviri.	836. I monaci di Noirmoutier, cacciati dai Normanni, trasportano a Déas le reliquie di san Filberto. 836-853. Sistemazione del coro della chiesa di Déas, a Saint-Philbert-de-Grand-Lieu.
	838. Carlo il Calvo è incoronato re. Morte di Pipino di Aquitania. Gli Arabi occupano Marsiglia.	
	Dopo l'838. Morte di Ermoldo Nigello.	
	839. Nuova divisione dell'Impero.	
	840. Morte di Ludovico il Pio. Morte di Eginardo a Seligenstadt. Inizio delle grandi invasioni normanne in Inghilterra. 840-877. Regno di Carlo il Calvo.	840. Epitaffio di Adelbergo a Saint-Martin a Tours. 840-877. Altare d'oro donato da Carlo il Calvo a Saint-Denis.
		840 c. Bibbia di Moûtier-Grandval.
	841. I Normanni attaccano il porto di Quentovic e distruggono l'abbazia di Jumièges.	841-865. Costruzione delle cripte dell'antinavata di Saint-Germain ad Auxerre su iniziativa del conte Conrado, zio di Carlo il Calvo.
	842. Giuramento di Strasburgo. Gli Arabi occupano Arles.	842-852. Costruzione della grande moschea di Samarra. 842-869. Salterio di Carlo il Calvo.
	843. Trattato di Verdun. I Normanni saccheggiano Nantes e distruggono l'abbazia di Indret. Esodo dei monaci di Vertou. Distruzione definitiva del porto di Quentovic.	
	844 c. I Normanni distruggono l'abbazia di Condom in Aquitania e quella di Saint-Josse nella valle della Canche.	
	845. I Normanni distruggono *Centula* e la basilica di Sainte-Geneviève a Parigi. Esodo dei monaci di Saint-Germain-des-Prés a Coulainville, nella Brie e in altri luoghi. I Normanni occupano Saint-Germain-des-Prés. I monaci di Saint-Philbert-de-Grand-Lieu si rifugiano a Cunault. 845-882. A Reims episcopato di Incmaro.	Dopo l'844. Sacramentario di Drogone.
		845-882. Incmaro dona alla cattedrale di Reims un altare d'oro, con un'iscrizione, decorato coll'immagine della Vergine e il Bambino Gesú. Lo stesso prelato fa rivestire la tomba di san Remigio con una decorazione d'oreficeria dove si trovava una pietra rappresentante il battesimo di Cristo.
		846. L'abbazia di Saint-Bertin si prepara a difendersi contro i Normanni. Fortificazione della città vicina, Saint-Omer.
		846 c. Prima Bibbia di Carlo il Calvo.
	847-855. Pontificato di papa Leone IV.	847-855. A Roma, papa Leone IV fa riparare a S. Pietro e a S. Paolo fuori le mura i danni causati dagli Arabi, e arricchisce S. Pietro di un antependium d'oro con la Resurrezione, il proprio ritratto e quello dell'imperatore Lotario.
	848. I Normanni distruggono il monastero della Réole.	
	849. Morte del poeta e teologo Valafrido Strabone. 849-850. Incursioni degli Arabi in Provenza.	848-857. Evangeliario di Lotario.
850	850. I Normanni distruggono il monastero di Saint-Bavon a Gand.	850. Dedicazione della chiesa di Montier-la-Celle, vicino a Troyes, la cui estremità occidentale aveva due piani coperti a volte.
		850 c. Sacramentario di Metz. Evangeliario di Prüm. Berta di Aquitania dona alla Cattedrale di Lione una tovaglia d'altare decorata con un agnello pasquale e con iscrizioni.
	851. I Normanni distruggono l'abbazia di Fontenelle (Saint-Wandrille).	851. In previsione di un attacco normanno vengono restaurati i bastioni di Angers.
		852. Dedicazione della chiesa di Saint-Remi a Reims, la cui cripta, "di una bellissima lavorazione," era dovuta all'arcivescovo Incmaro. 852-876. Costruzione della cattedrale di Hildesheim.
	853. I Normanni distruggono l'abbazia di Saint-Germer, vicino a Beauvais, e l'abbazia di Saint-Florent, vicino a Saumur. Angers, Poitiers e Tours sono devastate. Le reliquie di san Martino sono trasportate a Cormery e quindi a Orléans. Nuovo esodo dei monaci di Saint-Philbert-de-Grand-Lieu a Messay e, in seguito, a Saint-Jean-sur-Mayenne.	

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	855. Morte dell'imperatore Lotario I. Fondazione dell'abbazia di Beaulieu-sur-Dordogne.	855. Fortificazione del monastero di San Gallo contro i Normanni. 855-858. A Roma, papa Benedetto III fa porre nella basilica lateranense un'immagine d'oro e d'argento del Redentore che calpesta un leone e un drago.
	856. I Normanni saccheggiano Orléans. I monaci di Saint-Martin a Tours si rifugiano a Léré. I Normanni a Parigi. Esodo dei monaci di Saint-Germain-des-Prés a Combs-la-Ville. 856-875. Le reliquie di santa Fede sono condotte a Conques.	
	857. Le reliquie di san Vandrillo sono trasportate a Saint-Omer. Distruzione del monastero di Saint-Cyprien a Poitiers. Il vescovo di Chartres, Frotbaldo, è massacrato dai Normanni.	857-860. Ad Auxerre, il vescovo Ebbone dota la cattedrale di Saint-Etienne di un campanile posto a occidente che sarà compiuto piú tardi dal vescovo Cristiano (860-873).
	858. Le reliquie dei martiri Giorgio, Aurelio e Natalia sono traslate da Cordova a Saint-Germain-des-Prés. 858-867. Pontificato di papa Nicola I.	
	859. I monaci di Saint-Germain-des-Prés si rifugiano a Nogent-sur-Seine. 859-860. Spedizione dei Normanni in Spagna; nel Rossiglione distruggono il monastero di Arles-sur-Tech. Le reliquie di san Massenzio sono traslate a Ebreuil, poi ad Autun e, verso l'868, in Bretagna.	
		860 c. Ricostruzione della torre della chiesa abbaziale di Saint-Bertin. Salterio di Folchard.
	861. I Normanni saccheggiano Saint-Germain-des-Prés e Saint-Maur-des-Fossés. I monaci di Saint-Germain si rifugiano a Nogent-l'Artaud, quelli di Ferrières si rifugiano ad Auxerre.	
	862. I Normanni distruggono Saint-Faraon a Meaux. Morte di Lupo di Ferrières. Saccheggio dei monasteri di Glanfeuil e di Saint-Florent. Prime incursioni degli Ungheresi in Germania.	862. Ad Auxerre, traslazione solenne delle reliquie del vescovo sant'Amatore in una cripta ultimata da poco. 862-864. Costruzione della chiesa e della cripta della chiesa del monastero di Maxent fondato dal duca Salomone.
	863. Distruzione dell'abbazia di Saint-Cybard ad Angoulême e saccheggio di Poitiers. Fondazione dell'abbazia di Pothières. 863-864. Carlo il Calvo in Aquitania. I Normanni arrivano fino a Clermont. Il corpo di santa Regina è traslato a Flavigny. Assemblea di Pîtres. Provvedimento contro i Normanni.	863-875. Tiodrodo, abate di Lorsch, fa erigere la chiesa di Saint-Michel sopra lo Heiligenberg, presso Heidelberg.
		864 c. In un passaggio della *Vie de saint-Ludger* è attestata in quest'epoca l'esistenza di vetrate istoriate.
	865. Saccheggio dell'abbazia di Saint-Benoît-sur-Loire.	
	866. Morte di Roberto il Forte.	866-910. Urna della cattedrale di Astorga offerta da Alfonso III il Grande, re delle Asturie.
	867-872. Pontificato di papa Adriano II.	
	868. Fondazione dell'abbazia di Altrip, nella diocesi di Treviri. Actardo, vescovo di Nantes, cacciato dal suo seggio dai Normanni, si rifugia a Thérouanne.	868 c. Salterio di Carlo il Calvo.
	869. Morte di Lotario II. Rolando, vescovo di Arles, fatto prigioniero dagli Arabi, muore.	869. Fortificazione del monastero di Saint-Denis contro i Normanni. Il duca Salomone dona un grande crocifisso all'abbazia di Saint-Sauveur a Redon. Restauro dei bastioni di Mans, Tours e Digione contro i Normanni. 869-891. Bibbia di S. Callisto.
		869 c. Seconda Bibbia di Carlo il Calvo.
		870 c. *Codex aureus* di Saint-Emmeram a Ratisbona. Altare portatile donato dall'imperatore Arnulfo a Saint-Emmeram a Ratisbona.
		871. Epitaffio di Amelio a Saint-Hilaire-le-Grand a Poitiers. 871-880. La chiesa di Saint-Bénigne a Digione è fatta rialzare dall'abate Isacco.
	872. I Normanni ad Angers. 872-882. Pontificato di papa Giovanni VIII.	873. Epitaffio decorato ad intrecci di Bernoin, vescovo di Viviers, a Bourg-Saint-Andéol.
	873 c. I monaci di Corbon, nella Perche, si rifugiano a Blois col corpo di san Laumer.	873-885. Costruzione della chiesa dell'abbazia di Corvey.
		874. Restauro dei bastioni di Autun.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
875	875. Carlo il Calvo è incoronato imperatore a Roma. Ludovico il Germanico invade la Francia. Carlo il Calvo dona ai monaci di Saint-Philbert-de-Grand-Lieu l'abbazia di Saint-Valérien a Tournus.	875. Carlo il Calvo fonda la città di Carlopoli vicino al suo palazzo di Compiègne. Fortificazione di Arras contro i Normanni.
	876. Carlo II re d'Italia. Morte di Ludovico il Germanico. Carlo tenta di invadere il suo regno. La valle della Senna invasa per la settima volta dai Normanni. Frotario, vescovo di Bordeaux, si rifugia a Bourges.	876. Epitaffio su ardesia di Ghiswaal a Bazouges.
	877. Fondazione, nei pressi del palazzo reale di Compiègne, di una collegiata servita da cento chierici. Capitolare di Quiersy. Carlo in Italia. Sua morte. 877-879. Regno di Ludovico II il Balbo.	
	878. Carlomagno re d'Italia. Papa Giovanni VIII in Francia per cercare aiuto contro gli Ungheresi. Fondazione dell'abbazia di Saint-Michel-de-Cuxa.	878. Fortificazione di Compiègne. Papa Giovanni VIII consacra la chiesa abbaziale di Flavigny.
	879-882. Morte di Ludovico il Balbo. Gli succedono Ludovico III e Carlomanno. I Normanni a Gand. Esodo delle reliquie di san Vaast. I Normanni occupano una parte dei Paesi Bassi. Incendio di Saint-Vaast ad Arras e dell'abbazia di Péronne.	879. Le fortificazioni del monastero di Saint-Bertin sono rinforzate. 879-887. Vibaldo, vescovo di Auxerre, ordina un santuario posto a occidente a due piani nella cattedrale di Saint-Etienne. 879 c. Costruzione dell'oratorio di S. Satiro a Milano.
	880 c. Fondazione dell'abbazia di Andlau.	880-886. Omelie di san Gregorio di Nazanzio.
	881. Carlo il Grosso imperatore. I Normanni distruggono di nuovo l'abbazia di *Centula*; devastano il Boulonnais, il Ponthieu e la valle della Scarpe; arrivano a Liegi, a Colonia, a Bonn e ad Aquisgrana, il cui tesoro è trasportato a Stavelot.	
	882. Morte di Incmaro di Reims. Saccheggio delle abbazie di Liessies, Saint-Ghislain e S. Massimino a Treviri. 882-885. I Normanni in Renania; sconfitti dal conte francone Erico. 882-890. I Normanni saccheggiano numerosi monasteri bretoni i cui monaci si rifugiano nel Berri.	882. Epitaffio del vescovo Ansperto in S. Ambrogio a Milano.
	883. Distruzione dei monasteri di Saint-Quentin, Arras, Montierender e Saint-Loup a Troyes.	883. Fortificazione di Soissons.
	884. Morte di Carlomanno. Carlo il Grosso, figlio di Ludovico il Germanico, è eletto re.	
	885-886. I Normanni assediano Parigi. 885-891. Pontificato di papa Stefano V.	885 c. Restauro della chiesa abbaziale di Saint-Martin ad Autun.
	886. I monasteri di Saint-Germain ad Auxerre, di Bèze, di Digione e di Flavigny sono devastati. Il vescovo di Nantes si rifugia ad Angers. 886-888. I Normanni saccheggiano i dintorni di Sens e la Champagne.	886. Fortificazione del monastero di Saint-Quentin. 886-887. Rifacimento dei bastioni di Angoulême e di Langres. 886 c. Ricostruzione della chiesa di Saint-Geosmes della quale resta un pannello di transenna scolpito a intrecci. Prima dell'887. Busto reliquiario di san Maurizio donato alla cattedrale di Vienne da Bosone, re di Provenza.
	887. Deposizione di Carlo il Grosso. Oddone, duca di Francia, è eletto re.	887-909. Erifrido, vescovo di Auxerre, fa rivestire l'altare della sua cattedrale con un paramento con disegni a ricci d'oro alla maniera frigia.
	888. Oddone annienta i Normanni a Montfaucon.	889-890. Fortificazione dei monasteri di Vézelay, Tournus e Corbie.
	889-891. I Normanni attaccano la regione renana, ma sono battuti da Arnulfo a Lovanio.	890 c. Il vescovo di Narbona, Teodardo, dota la sua cattedrale di un crocifisso d'oro e d'argento a grandezza naturale e di un altare di "purissimo marmo."
	890-972 c. Gli Arabi occupano La Garde-Freinet.	
	891. Nuove distruzioni da parte dei Normanni nella valle della Somme.	

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	892. I Normanni distruggono il monastero di Prüm. I monaci di Stavelot si rifugiano a Sélestat. 892-923. Regno di Carlo III il Semplice, figlio di Ludovico II, detronizzato nel 922 e sostituito da Roberto, fratello di Oddone, duca di Francia, e poi da Raoul, cognato di Ugo il Grande.	892. Rifacimento dei baluardi di Troyes.
	894. Fondazione dell'abbazia di Saint-Pierre-et-Saint-Paul ad Aurillac da parte del conte Géraud.	
	897. Assassinio del papa Stefano VI.	Dopo l'897-910 c. Il vescovo di Nantes, Fulcherio, ricostruisce la sua cattedrale distrutta dai Normanni e la fortifica. 898-922. Tavola d'altare di marmo di Capestang, datata da un'iscrizione al regno di Carlo il Semplice.
	899. Prima incursione ungherese in Lombardia e in Veneto. Dall'899 al 955 vi saranno trentacinque incursioni ungheresi in Italia.	
900	900. Invasione ungherese in Baviera.	900. Fortificazione del monastero di Sainte-Colombe presso Sens. Epitaffio di Argrimo, vescovo di Langres. 900-922. Altare d'oro di Saint-Remi a Reims, dove ai piedi di Cristo erano rappresentati, in veste di donatori, l'arcivescovo Hervé e il suo predecessore Foulques. 900 c. Il visconte di Béziers ricostruisce la chiesa di Saint-Aphrodise a Béziers.
	903. Pontificato di papa Leone V.	
	906-910. Gli Ungheresi distruggono lo Stato moravo e devastano la Germania del sud.	
	910. Il duca Guglielmo di Aquitania fonda l'abbazia di Cluny.	
	910 c. Fondazione dell'abbazia di Souillac.	
	911. Trattato di Saint-Clair-sur-Epte.	
	912-913. Gli Ungheresi saccheggiano la Svevia e la Franconia, ma sono vinti dai Bavari.	913. Epitaffio del conte Wilfredo nella chiesa di S. Paul del Camp a Barcellona.
	914-928. Pontificato di papa Giovanni X.	
	914 c. Fondazione dell'abbazia di Brogne (oggi Saint-Gérard).	
	917. Incursione degli Ungheresi in Alsazia e in Lorena. Fondazione dell'abbazia di Déols. 917-926. Gli Arabi saccheggiano l'Italia meridionale.	
	918. Morte di Corrado I. Gli Ungheresi distruggono la città di Brema.	918-933. Gaudri, vescovo di Auxerre, rimpiazza con una porta preceduta da un portico i due oratori sovrapposti edificati nella parte ovest della cattedrale dal vescovo Wibaldo (879-887).
	919. Incursione degli Ungheresi in Lorena.	920-940. Ampliamento delle cripte di Saint-Pierre-le-Vif a Sens.
	923-936. Rivolta contro Carlo il Semplice, che è sostituito da Roberto, fratello di Oddone, e poi da Rodolfo, cognato di Ugo il Grande.	
	924. Gli Ungheresi devastano la valle del Rodano.	
925		925 c. Manoscritto della storia dei Maccabei.
	926. Gli Ungheresi invadono la Lorena e la Champagne.	
	927-942. Sant'Oddone, secondo abate di Cluny.	
	929. Fondazione del califfato di Cordova. Morte di Carlo il Semplice.	
	930. Incursione degli Ungheresi in Borgogna.	930. Iscrizione di dedicazione a Err (Pirenei orientali).
	933. Riforma dell'abbazia di Gorze.	933-961. Guido, vescovo di Auxerre, ingrandisce il coro della cattedrale di Saint-Etienne e vi fa sistemare una chiusura-tribuna. 934 c. Sommario restauro delle rovine di Jumièges per alloggiarvi una comunità di dodici monaci.

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
	936-937. Riforma delle abbazie di Saint-Ghislain nell'Hainaut e di Saint-Bavon a Gand da parte di Gerardo di Brogne.	
	936-954. Regno di Ludovico IV d'Oltremare, figlio di Carlo III il Semplice.	
	936-973. Regno di Ottone I il Grande.	936-962. Il vescovo Godescalco fa costruire l'oratorio di Saint-Michel ad Aiguilhe presso Puy.
	Prima del 937. Fondazione dell'abbazia di Saint-Gildas, vicino a Châteauroux, per accogliere i monaci di Saint-Gildas-de-Rhuis.	Dopo il 936. Ricostruzione della cattedrale di Alet a Saint-Servan.
	937. Incursione degli Ungheresi in Borgogna e fino nel Berri.	
		938. Fortificazione di Saint-Martin a Tours.
		939. Epitaffio di Salomone a Saint-Hilaire-le-Grand a Poitiers.
		940-984. Stefano II, vescovo di Clermont, fa eseguire una statua d'oro della Vergine per la sua cattedrale e fa rimaneggiare la statua di santa Fede di Conques.
		944. Fortificazione di Saint-Hilaire-le-Grand a Poitiers e dell'abbazia di Saint-Maixent.
	948-994. San Mayeul abate di Cluny.	948-981. Tavola d'altare di marmo, con un'iscrizione, eseguita a Montolieu essendo abate Trasmiro.
950		949-998. Costruzione di Notre-Dame-de-la-Basse-Oeuvre a Beauvais.
	951 e 954. Nuove incursioni ungheresi in Borgogna.	952. Il monaco Gozbergo fa eseguire una statua d'oro di san Marziale a Saint-Martial a Limoges.
	954-986. Regno di Lotario, figlio di Ludovico IV d'Oltremare.	
	955. Battaglia di Lechfeld. Fine delle invasioni ungheresi in Germania.	
		955 c. Inizio della costruzione della seconda chiesa dell'abbazia di Cluny.
		Dopo il 955. Costruzione della chiesa di Saint-Etienne a Déois.
	959. Morte di Gerardo di Brogne.	960-980. Statue-reliquiario di san Valeriano a Saint-Pourçain-sur-Sioule e a Tournus.
		961 c. Costruzione della chiesa di Gernrode. Bassorilievo di Herznach rappresentante la Crocifissione.
	962. Fondazione del monastero di Payerne. Incoronazione imperiale di Ottone I.	Prima del 962. Evangeliario, calice e patena di san Gauzelin, vescovo di Toul.
		965. Sono in corso i lavori di ricostruzione di S. Maria in Campidoglio e del suo chiostro a Colonia.
	966. A Reims muore lo storico Flodoardo.	Dopo il 965. Statua-reliquiario di san Lazzaro a Avallon.
	972. Gerberto inizia a insegnare a Reims. Gli Arabi sono cacciati da La Garde-Freinet.	972. Iscrizione di dedicazione della chiesa del castello di Etoile a Saint-Michel de Montblanc (Hérault). Consacrazione della nuova chiesa dell'abbazia fondata a Aurillac dal conte Géraud nell'894.
	972-1008. A Liegi episcopato di Notgero.	
	973-983. Regno di Ottone II. Guerra tra Lotario e Ottone II.	972-1008. A Liegi, Notgero costruisce la chiesa di Saint-Jean, replica della cappella palatina di Aquisgrana.
		974. Dedicazione della chiesa di S. Andrea a Colonia da parte dell'arcivescovo Gerone.
975		975. Consacrazione dei sette altari della chiesa abbaziale di Saint-Michel-de-Cuxa. Il cavaliere Adelelmo dona all'abbazia di Saint-Benoît-sur-Loire un grande crocifisso d'argento.
		975-995. Gebardo II, vescovo di Costanza, arricchisce l'altare maggiore della sua cattedrale di una tavola d'oro, dove erano rappresentati la Vergine e gli Apostoli, e di un ciborio.
		976. L'arcivescovo di Reims, Adalberone, sopprime le "cripte" occidentali della sua cattedrale affinché l'edificio sia "piú grande e la sua disposizione piú degna."

	GLI AVVENIMENTI	LE OPERE D'ARTE
		976 c. Inizio della costruzione della cattedrale di Magonza da parte dell'arcivescovo Villigi. Immone, abate di San Gallo, fa eseguire un paramento d'altare in oreficeria che sarà ultimato dal suo successore.
		977. Iscrizione di dedicazione della chiesa di Tannay (Ardenne).
		977-999. L'arcivescovo di Sens, Sevino, fa eseguire una tavola d'oro per l'altare della sua cattedrale di Saint-Etienne.
		980 c. Adalberone, arcivescovo di Reims, fa ornare di vetrate istoriate la sua cattedrale.
	Dopo il 980. Fondazione della collegiata di Saint-Mexime a Chinon da parte dell'arcivescovo di Tours, Archambaut di Seuilly.	
	983-1002. Regno di Ottone III.	984. Il vescovo Teodorico I inizia la ricostruzione della cattedrale di Metz.
		985. Fortificazione di Saint-Martial a Limoges.
	986-987. Regno di Ludovico V, figlio di Lotario.	
	987. Ugo Capeto è eletto re di Francia.	

TAVOLE CRONOLOGICHE A CURA DI JEAN HUBERT

Bibliografia

1. ACHTER (I.), *Zur Rekonstruktion der karolingischen Klosterkirche Centula*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte," XIX, 1956, pp. 133-154.
2. ADHÉMAR (Jean), *Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*, in "Studies of the Warburg Institute," VII, Londra, 1939.
3. ALBIZZATI (Carlo), *Il ciborio carolingio nella basilica ambrosiana di Milano*, in "Rendiconti della pontificia Accademia romana di archeologia," II, Roma, 1924, pagine 197 sgg.
4. ALFÖLDI (András), *Die Goldkanne von Saint-Maurice d'Agaune*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte," X, 1948-1949, pp. 1 sgg.
5. AMANN (Emile), *Histoire de l'Église depuis les origines à nos jours*, sotto la direzione di A. FLICHE e V. MARTIN, VI, *L'Époque carolingienne*, Parigi, Bloud e Say, 1938.
6. ARBMAN (Holger), *Schweden und das karolingische Reich, Studien zu den Handelsverbindungen des 9. Jahrhunderts*, Stoccolma, Wahlström e Widstrand, 1937. (Tesi.)
7. ARBMAN (Holger), *Die Kremsmünsterer Leuchter*, in *Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum*, Lund, 1958, pp. 170-192.
8. ARENS (Fritz) e BÜHRLEN (R.), *Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar*, Magonza, 1958.
9. ARSLAN (Edoardo), *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano, Facoltà di lettere di Pavia, 1943.
10. *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, in *Actes du III^e Congrès international pour l'étude du haut Moyen-Age, 1951*, Losanna, Urs Graf Verlag, 1954.
11. *Arte del primo millennio. Atti del primo Convegno per lo studio dell'arte dell'alto medioevo tenuto presso l'Università di Pavia, 1950*, Torino, Andrea Viglongo, 1952.
12. *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*: I, *Stucchi e mosaici alto-medioevali*; II, *La chiesa di S. Salvatore in Brescia*, Milano, Ceschina, 1962.
13. AUBERT (Marcel), *L'art religieux en Rhénanie*, Parigi, A. et J. Picard, 1924.
14. AUBERT (Marcel), *Carolingia Arte*, in *Enciclopedia italiana*, IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1931, pp. 119-121.
15. AUBERT (Marcel) [Sotto la direzione di], *La Cathédrale de Metz*, Parigi, A. et J. Picard, 1931, 2 voll. in-f°.
16. AURENHAMMER (Hans), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vienna, Verlag Brüder Hollinek, 1967, 1 vol. che racchiude i fascicoli 1-6. (In corso di pubblicazione dal 1924.)
17. AUZIAS (Léonce), *L'Aquitaine carolingienne (778-887)*, Tolosa, Privat, 1938. (Bibliothèque méridionale, 2ª serie.)
18. AYUSO MARAZUELA (Mgr Teófilo), *La Biblia visigótica de la Cava dei Tirreni. Contribución al estudio de la Vulgata en España*, in "Estudios bíblicos," XIV e XV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955, pp. 49-65, e 1956, pp. 5-56.
19. BABELON (Jean), *L'Orfèvrerie française*, Parigi, Larousse, 1946.
20. BALDWIN-SMITH (E.), *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956.
21. BANDMANN (Günther), *Früh- und hochmittelalterliche Altarordnung*, in *Das erste Jahrtausend*, I, Düsseldorf, 1963, pp. 371-411. (Esposizione.)
22. BANDMANN (Günther), *Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 424-463.
23. BARON (Edith), *Mainzer Buchmalerei in karolingischer und frühottonischer Zeit*, in "Jahrbuch für Kunstwissenschaft," VII, Berlino, Ernst Gall, 1930, pp. 107-129.
24. BARSALI (Isa Belli di), *Corpus della scultura altomedievale*, I, *La diocesi di Lucca*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1959.
25. BASCAPÈ (Cl.), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, in *S. Ambrogio. Ragguaglio della basilica e della parrocchia*, III, Milano, 1955.
26. BAUM (Julius), *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, II, *Deutschland, Frankreich und Britannien*, Potsdam-Wildpark, 1930.
27. BAUM (Julius), *Karolingische geschnittene Bergkristalle*, in *Frühmittelalterische Kunst in den Alpenländern*, Olten-Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 111-117.
28. BAUM (Julius), *Die Flechtwerkplatten von St. Aurelius in Hirsau*, in "Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte," XVII, 1958, pp. 241-252.
29. BAUM (Julius), *Karolingische Bildnerkunst aus Ton und Stein im Iller- und Nagold-Tal*, in *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII. international Kongress für Frühmittelalterforschung 1958*, a cura di H. FILLITZ, Graz-Colonia, H. Böhlau Verlag, 1962, pp. 167-178.
30. BECKWITH (John), *The Werden Casket Reconsidered*, in "The Art Bulletin," XL, New York, 1958, pp. 1 sgg. L'attribuzione del cofano di Werden all'epoca carolingia è sicuramente errata.
31. BECKWITH (John), *The Andrews Diptych*, Londra, 1958. (Victoria and Albert Museum, "Museum Monograph," XII.)
32. BECKWITH (John), *Early Mediaeval Art*, Londra, 1964.
33. BECKWITH (John), *Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 288-301.
34. BEHN (Friedrich), *Die karolingische Klosterkirche von Lorsch am der Bergstrasse nach den Ausgrabungen 1925-1928 und 1932-1933*, Berlino, 1934.
35. BEHN (Friedrich), *Kloster Lorsch*, Magonza, E. Schneider, 2 ed., 1949.
36. *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters*, Graz-Colonia, H. Böhlau Verlag, 1962.
37. BELTING (Hans), *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, in "Dumbarton Oaks Papers," XVI, 1962.

38. BENOIT (Fernand), *La basilique Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Arles. Étude sur les chancels paléochrétiens*, in "Provence historique," vii, 1957, pp. 8-21.
Transenne dal V alla fine dell'VIII secolo.

39. BENOIT (François), *L'Occident médiéval, du romain au roman*, Parigi, Laurens, 1933. (Manuali di storia dell'arte, "L'Architecture.")

40. BENSON (Gertrude R.), *New Light on the Origin of the Utrecht Psalter. The Latin Tradition and the Reims Style on the Utrecht Psalter*, in "The Art Bulletin," xiii, University of Chicago, 1931, pp. 13-79.

41. BERNARD (Honoré), *Premières fouilles à Saint-Riquier*, in *Karl der Grosse*, iii, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 369-374.

42. BESSON (Marius), *Antiquités du Valais (Ve-Xe siècle)*, Friburgo, Fragnière frères, 1910.

43. BEUMANN (H.) e GROSSMANN (D.), *Das Bonifatiusgrab und die Klosterkirche zu Fulda*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft," xiv, 1949, pp. 17-56.

44. BEUTLER (Christian), *Das Grab des heiligen Sola*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," xx, Colonia, 1958, pp. 55 sgg.

45. BEUTLER (Christian), *Das Kreuz des heiligen Odo aus St. Martin von Autun*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," xxii, Colonia, 1960, pp. 49 sgg.

46. BEUTLER (Christian), *Documents sur la sculpture carolingienne*, in "Gazette des Beaux-Arts," 6e periodo, lx e lxi, Parigi-New York, P.U.F., 1962, pp. 445-458, e 1963, pp. 193-200.

47. BEUTLER (Christian), *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Grossen*, Düsseldorf, L. Schwann, 1964.

48. BIRCHLER (Linus), *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, in *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 167-252.

49. BISCHOFF (Bernhard), *Die kölner Nonnenhandschriften und das Skriptorium von Chelles*, in *Karolingische und ottonische Kunst (Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie)*, iii, Wiesbaden, 1957, pp. 394-441.

50. BISCHOFF (Bernhard), *Aus Alkuins Erdentagen*, in "Medievalia et Humanistica," xiv, 1962, pp. 31-37.

51. BISCHOFF (Bernhard), *Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquesta*, in "Bibliotheca docet. Festgabe für Carl Wehmer," xxviii, Amsterdam, 1963, pp. 19-36.

52. BISCHOFF (Bernhard), *Die künstlerische Bedeutung von Lorsch im Spiegel seiner Handschriften*, in *Die Reichsabtei Lorsch. Festschrift zum Gedenken an ihre Stiftung 764*, Heidelberg, 1964-1965.

53. BISCHOFF (Bernhard), *Die Hofbibliothek Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, ii, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 42-62.

54. BISCHOFF (Bernhard), *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, ii, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 233-255.

55. BISCHOFF (Bernhard), *Eine karolingische Prachthandschrift in Aachener Privatbesitz*, in "Aachener Kunstblätter," xxxii, 1966, pp. 46-53.

56. BISCHOFF (Bernhard) e HOFFMANN (J.), *Libri sancti Kyliani. Die Würzburger Schreibschule und ihre Dombibliothek im VIII. und IX. Jahrhundert*, Würzburg, 1952. ("Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg," vi.)

57. BISCHOFF (Bernhard), FISCHER (Bonifatius) e MÜTHERICH (Florentine), *Der Stuttgarter Psalter*, 1965. (Fac-simile e testo.)

58. BLOCH (Peter), *Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus*, in *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst in werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, i, Düsseldorf, 1962, pp. 471-494.

59. BLOCH (Peter), *Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés, Karl der Grosse und der alte Bund*, in *Karl der Grosse*, iii, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pagine 234-262.

60. BLONDEL (Louis), *Les premiers édifices chrétiens de Genève de la fin de l'époque romaine à l'époque romane*, in "Genava," xi, 1933, pp. 77-101.

61. BLONDEL (Louis), *La villa carolingienne de Saint-Gervais à Genève*, in "Genava," 1941, pp. 187-201; 1951, pp. 24-27; 1953, pp. 74-75; 1954, pp. 210-216.

62. BLONDEL (Louis), *Les anciennes basiliques d'Agaune. Étude archéologique*, in "Vallesia," iii, 1948, pp. 9-57.

63. BLONDEL (Louis), *Aperçu sur les édifices chrétiens dans la Suisse occidentale avant l'an mille*, in *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, Olten-Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 371-407.

64. BLONDEL (Louis), *Le martyrium de Saint-Maurice d'Agaune*, in "Vallesia," 1957, pp. 283-292.

65. BŒCKELMANN (Walter), *Grundformen im frühkarolingischen Kirchenbau des östlichen Frankreiches*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," xviii, Colonia, 1956, pp. 27-70.

66. BŒCKLER (Albert), *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang des romanischen Zeit*, Berlino-Lipsia, Walter de Gruyter et Ce, 1930.

67. BŒCKLER (Albert), *Elfenbeinreliefs der ottonischen Renaissance*, in "Phœbus," iv, 1949, pp. 145 sgg.

68. BŒCKLER (Albert), *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, Monaco, 1950.

69. BŒCKLER (Albert), *Die Evangelistenbilder der Ada-Gruppe*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst," 3a serie, iii-iv, Monaco, 1952-1953, pp. 121-144.

70. BŒCKLER (Albert), *Die Kanonbogen der Ada-Gruppe und ihre Vorlagen*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst," v, Monaco, 1954, pp. 7-22.

71. BŒCKLER (Albert), *Malerei und Plastik in ostfränkischen Reich*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, i, Spoleto, 1954, pp. 173 sgg.

72. BŒCKLER (Albert), *Das Erhardbild im Utacodex*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, N.J., 1954, pp. 219 sgg.

73. BŒCKLER (Albert), *Formgeschichtliche Studien zur Ada-Gruppe*, in *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, nuova serie, xlii, Monaco, 1956, pp. 8-13.

74. BOGNETTI (Gian Piero), *Storia di Milano. L'alto medioevo (493-1002)*, ii, Milano-Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1954.

75. BOGNETTI (Gian Piero), CHIERICI (Gaetano) e DE CAPITANI D'ARZAGO (Alberto), *Santa Maria di Castelseprio*, Milano-Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1948.

76. BOGYAY (Thomas von), *Zum Problem der Flechtwerksteine*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 262-275.

77. BOGYAY (Thomas von), *Eine karolingische Schrankenplatte von der Fraueninsel am Chiemsee*, in "Das Münster," xiii, 1960, pp. 235 sgg.

78. BOINET (Amédée), *La Miniature carolingienne*, Parigi, A. et J. Picard, 1920.

79. BOINET (Amédée), *Le Psautier carolingien du trésor de la cathédrale de Troyes*, in "Gutenberg Jahrbuch," 1952, pp. 14-17.

80. BORCHGRAVE D'ALTENA (Joseph de), *A propos de l'ivoire de Genoelselderen*, in "Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire," Bruxelles, 1946, pp. 29 sgg.

81. BORCHGRAVE D'ALTENA (Joseph de), *Reliefs carolingiens et ottoniens*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire," 1954.

82. BOÜARD (Michel de), *Le Hague-Dike*, in "Cahiers archéologiques," viii, 1956, pp. 117-145.
Fortificazione costruita dai Normanni.

83. BOUTEMY (André), *Une pièce à verser au dossier de Framegaud, le manuscrit pourpre des Évangiles de Reims, no 11*, in "Scriptorium," ii, 1948, pp. 289-290.

84. BOUTEMY (André), *Quel fut le foyer du style franco-saxon?*, in *Congrès archéologique et historique de Belgique*, lxxxiii, Tournai, 1949, pp. 749-773.

85. BOUTEMY (André), *Le style franco-saxon, style de Saint-Amand*, in "Scriptorium," iii, 1949, pp. 260-264.

86. BOUTEMY (André), *Manuscrits préromans du pays mosan*, in *L'art mosan*, Parigi, A. Colin, 1953, pp. 51-70. (Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, journées d'études, Parigi, febbraio 1952.)

87. BOUTEMY (André), *Le type de l'évangéliste et la lettre ornée dans les évangéliaires rémois du IXe siècle*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," 1954-1955, pp. 25-28.

88. BOUTEMY (André), *Les décors des canons dans les évangéliaires rémois du IXe siècle*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," 1954-1955, pp. 41-44.

89. BOUTEMY (André), *Le manuscrit 48 de Leyde et l'enlumineure franco-saxonne*, in *Actes du XVIIe Congrès international d'histoire de l'art*, L'Aia, 1955, pp. 212-220.

90. BOUTEMY (André), *Nouvelles réflexions sur les Évangiles de Notger*, in *Annales du XXXVIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gand, 1956, pp. 481-495.
L'attività artistica dello scriptorium di Stavelot nel IX e nel X secolo.

91. BOVINI (Giuseppe) e OTTOLENGHI (L.), *Catalogo della mostra degli avori dell'alto medioevo*, Ravenna, 1956.

92. BRAUN (Joseph), *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst*, i, Monaco, 1922.

93. BRAUN (Joseph), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Monaco, 1924, 2 voll.

94. BRAUN (Joseph), *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940.

95. BRAUNFELS (W.) e SCHNITZLER (H.) [Sotto la direzione di], *Karls des Grossen Bronzewerkstatt*, in *Karl der Grosse*, ii, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 168 sgg.

96. BRAUNFELS (W.) e SCHNITZLER (H.) [Sotto la direzione di], *Karl der Grosse*, iii, Düsseldorf, L. Schwann, 1965.

97. BRÉHIER (Louis), *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Parigi, La Renaissance du Livre, 1930. (Collezione "A travers l'art français.")

98. BRUCKNER (Albert), *Scriptoria medii aevi Helvetica*, i-xi, Ginevra, 1935-1967.

99. BRUSIN (Giovanni) e ZOVATTO (P.L.), *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine, 1957.

100. BUCHTHAL (Hugo), *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives*, in "Dumbarton Oaks Papers," xv, 1961, pp. 129-139.

101. BUDDENSIEG (J.), *Ein goldener Armreif in Fulda*, in "Kunstchronik," xii, 1959, pp. 237 sgg.

102. BULLOUGH (Donald A.), *The Age of Charlemagne*, Londra, Paul Elek Productions, 1965. Traduzione francese, *Le Siècle de Charlemagne*, Parigi, Albin Michel, 1967.

103. CALECA (Antonino), *L'evangeliario altomedievale di Perugia*, in "Critica d'arte," xiv, 1967, pp. 17-35.

104. CAREY (F. M.), *The Scriptorium of Reims during the Archbishopric of Hincmar*, in *Classical and Mediaeval Studies in Honor of E. K. Rand*, New York, 1938, pp. 41-60.

105. CATTANEO (Raffaele), *L'architettura in Italia dal secolo IV al mille circa*, Venezia, 1888. (Edizione francese, Venezia, 1890.)

106. CAUMONT (Arcisse de), *Sur les tombeaux et les cryptes de Jouarre*, in "Bulletin monumental," ix, Parigi, 1843, pp. 183 sgg.

107. CECCHELLI (Carlo), *Il tesoro del Laterano, I*, in "Dedalo," vii, 2, 1926-1927, pp. 139 sgg.

108. CECCHELLI (Carlo), *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI*, Milano-Roma, 1943.

109. CECCHELLI (Carlo), *Pittura e scultura carolingie in Italia*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1953*, i, *Problemi della civiltà carolingia*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1954, pp. 181-214.

110. CECCHELLI (Carlo), *Ispirazione classica e biblica nell'iconografia carolingia*, in "Studi romani," 4a annata, no v, settembre-ottobre 1956, Roma, 1956, pp. 523-538.

111. *Charlemagne, Aix-la-Chapelle - Karl der Grosse, Werk und Wirkung, Aachen*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965. (Catalogo di esposizione, ed. tedesca.)

112. *Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances. Dixième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe*, Aix-la-Chapelle, 1965. (Catalogo di esposizione, ed. francese.)

113. CHAUME (Maurice), *Les Origines du duché de Bourgogne*, Digione, Rebourseau, 1925-1937, 4 voll.

114. CHIERICI (Gino), *La chiesa di S. Satiro a Milano*, Milano, Edizioni dell'Arte, 1942.

115. CHRIST (H.), *Die sechs Münster der Abtei Reichenau*, Reichenau, 1956.

116. CLAPHAM (Sir Alfred William), *English Romanesque Architecture before the Conquest*, Oxford, Clarendon Press, 1930.

117. CLAUSSEN (Hilda), *Spätkarolingische Umgangskrypten im sächsischen Gebiet*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 118-140.

118. CLEMEN (Paul), *Merovingische und karolingische Plastik*, in "Bonner Jahrbuch," xcii, Bonn, 1892, pp. 222 sgg.

119. CLEMEN (Paul), *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, Düsseldorf, 1916.

120. COENS (Maurice), *Recueil d'études bollandiennes*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1963, pagine 296-300.

121. COLETTI (Luigi), *Il Tempietto di Cividale. Rilievi di monumenti a cura del Consiglio nazionale delle ricerche*, Roma, Libreria dello Stato, 1952.

122. COLIN (J.), *La plastique "gréco-romaine" dans l'empire carolingien*, in "Cahiers archéologiques," II, Parigi, Klincksieck, 1947, pp. 87 sgg.

123. CONANT (Kenneth John), *Mediaeval Academy Excavations at Cluny*, VII, in "Speculum," XXIX, 1954, pp. 1-12.

124. CONANT (Kenneth John), *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Harmondsworth-Baltimora-Victoria, Penguin Books, 1959, 2 ed., 1966. ("The Pelican History of Art.")

125. *Congrès archéologique*, Parigi, 1931. (93ª sezione tenuta a Orléans.)

126. CONWAY (Martin), *The Treasury of St. Maurice d'Agaune*, I, in "The Burlington Magazine," XXI, Londra, 1912, pp. 258 sgg.

127. CONWAY (Martin), *The Abbey of Saint-Denis and its Treasuries*, in "Archaeologia," LXVI, Londra, 1914-1915, pp. 103 sgg.

128. CORBIN (Solange), *L'Église à la conquête de sa musique*, Parigi, Gallimard, 1960.

129. COUFFON (René), *Essai sur l'architecture religieuse en Bretagne du Vᵉ au Xᵉ siècle*, in "Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne," XXIII, Rennes, 1943, pp. 36 sgg.

130. COUTIL (Léon), *L'Art mérovingien et carolingien. Sarcophages, stèles funéraires, cryptes, baptistères, églises, orfèvrerie et bijoux*, Bordeaux, 1927; 2 ed., Bordeaux, 1930.
Testo succinto e numerose illustrazioni.

131. CROQUISON (Dom Joseph), *Une vision eschatologique carolingienne*, in "Cahiers archéologiques," IV, Parigi, 1949, pp. 105-129.

132. CROQUISON (Dom Joseph), *Le Sacramentaire de Charlemagne*, in "Cahiers archéologiques," VI, Parigi, 1952, pp. 55-70.

133. CROQUISON (Dom Joseph), *L'iconographie chrétienne à Rome d'après le "Liber Pontificalis,"* in "Byzantion," XXXIV (1964), Parigi, pp. 535 sgg.

134. CROSBY (Sumner McK.), *The Abbey of Saint-Denis (475-1122)*, New Haven, Yale University Press, 1942. (Tesi.)

135. CROSBY (Sumner McK.), *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, Parigi, P. Hartmann, 1953.

136. CROZET (René), *Les premières représentations anthropozoomorphiques des évangélistes (VIᵉ-IXᵉ) dans l'enluminure*, in *Études mérovingiennes*, Parigi, A. et J. Picard, 1953, pp. 53-63.

137. CROZET (René), *La représentation anthropozoomorphique des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, in "Cahiers de civilisation médiévale," I, Poitiers, 1958, pp. 182-187.

138. DA COSTA GREENE (Bella) e HAARSEN (Heta P.), *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts held at the New York Public Library*, New York, 1933-1934.

139. DALTON (Ormonde M.), *The Crystal of Lothair*, in "Archaelogia," IX, Londra, 1904, pp. 25 sgg.

140. DASNOY (André), *Les sculptures mérovingiennes de Glons*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art," XXII, 1953, pp. 137-152.

141. DEÉR (József), *Ein Doppelbildnis Karls des Grossen*, in *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, II, Baden-Baden, 1953, pp. 414 sgg.

142. DEGEN (K.), *Das Schmuckstück aus Seeheim*, in "Kunst in Hessen und am Mittelrhein," I-II, Darmstadt, 1962, pp. 117 sgg.

143. DEHIO (Georg) e BEZOLD (Gustav von), *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stoccarda, 1884-1901, 7 voll.

144. DEHIO (Georg) e GALL (Ernst), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Monaco-Berlino, 2 ed., 1949, 5 voll.

145. DELEHAYE (Hippolyte), *Les Origines du culte des martyrs*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1912, 2 ed., 1933.

146. DELISLE (Léopold), *Les bibles de Théodulphe*, in "Bibliothèque de l'École des chartes," XL, 1879, pp. 1 sgg. e 259.

147. DELISLE (Léopold), *Mémoire sur l'école calligraphique de Tours*, in "Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres," XXXII, 1885, pp. 29-57.

148. DELISLE (Léopold), *Mémoire sur d'anciens sacramentaires*, in "Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres," XXXII-I, 1886, pp. 57-423.

149. DELISLE (Léopold), *L'Evangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXᵉ siècle*, Parigi, Champion, 1888.

150. DESCHAMPS (Paul), *Étude sur la renaissance de la sculpture à l'époque romane*, in "Bulletin monumental," 1925, pp. 5-98.
All'inizio, tavola delle arti del rilievo durante l'epoca carolingia secondo i monumenti e i testi.

151. DESCHAMPS (Paul), *Tables d'autel de marbre exécutées dans le midi de la France au Xᵉ et au XIᵉ siècle*, in *Mélanges Ferdinand Lot*, Parigi, Champion, 1925, pp. 137-168.

152. DESCHAMPS (Paul), *Étude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XIIᵉ siècle*, in "Bulletin monumental," 1929, pp. 5-88.

153. DESCHAMPS (Paul), *Le décor d'entrelacs carolingien et sa survivance à l'époque romane*, in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1939, pp. 387-396.

154. DESCHAMPS (Paul), *A propos des pierres à décor d'entrelacs et des stucs de Saint-Jean de Müstair*, in *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Olten-Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 253 sgg.

155. DESCHAMPS (Paul), *Quelques témoins de décors de stuc en France pendant le haut Moyen-Age et l'époque romane*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 179-185.

156. DESCHAMPS (Paul) e THIBOUT (Marc), *La Peinture murale en France. Le haut Moyen-Age et l'époque romane*, Parigi, Plon, 1951.

157. DESLANDRES (Y.), *La Décoration des manuscrits dans la région parisienne du IXᵉ au début du XIIIᵉ siècle*, 1950, pp. 41-44. (École nationale des chartes. Positions des thèses, 1950.)

158. DEWALD (E. T.), *The Stuttgart Psalter*, Princeton, N. J., 1930.

159. DEWALD (E. T.), *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, N. J., 1933.

160. DINKLAGE (K.), *Karolingische Schmuck aus dem Speyer und Wormsgau*, in "Pfälzer Heimat," VI, 1955, pp. 43 sgg.

161. DOBERER (Erika), *Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II im Dom zu Aachen*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 308-359.

162. DOBERER (Erika), *Die ornamentale Steinskulptur an der karolingischen Kirchenausstattung*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 203-234.

163. DOBIAS ROZDESVENSKAIA (Olga), *Histoire de l'atelier graphique de Corbie de 651 à 830 reflétée dans les Corbeienses Leninpolitani*, Leningrado, 1934.

164. DOPPELFELD (Otto), *Der unterirdische Dom. Grabungen im Dom zu Köln*, Colonia, 1948.

165. DOPPELFELD (Otto), *Die Ausgrabung unter dem Kölner Dom*, in *Neue Ausgrabungen in Deutschland*, Römisch-Germanische Kommission des deutschen archäologischen Instituts, Berlino, 1958.

166. DUCHESNE (Louis), *Les Origines du culte chrétien. Études sur la liturgie avant Charlemagne*, Parigi, E. de Boccard, 1889, 5 ed., 1925.

167. DUCHESNE (Louis), *Fouilles de la cathédrale d'Alet*, in "Bulletin de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine," XXI, 1891, pp. 1-10.

168. DUFOUR BOZZO (Colette), *Corpus della scultura altomedievale*, IV, *La diocesi di Genova*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1966.

169. DUFRENNE (Suzy), *Les copies anglaises du Psautier d'Utrecht*, in "Scriptorium," XVIII (2), Bruxelles, 1964, pp. 185-198.

170. DUFT (Johannes), *Studien zum St. Galler Klosterplan*, San Gallo, Fehr'sche Buchhandlung, 1962. ("Historischer Verein des Kantons St. Gallen," 42.)

171. DULAY (Suzanne), *La Règle de saint Benoît d'Aniane et la réforme monastique de l'époque carolingienne*, Nîmes, Larguier, 1935. (Tesi.)

172. DUPONT (André), *Les Cités de la Narbonnaise première depuis les invasions germaniques jusqu'à l'apparition du Consulat*, Nîmes, Impr. Chastenin frères et Alméras, 1942. (Tesi.)

173. DUPONT (Jacques), *Le linceul de saint Remi*, in "Bulletin de liaison du Centre international d'étude des textiles anciens," Lyon, 1962, p. 38.

174. DURAND (Georges), *L'église de Saint-Riquier*, in *La Picardie historique et monumentale*, IV, fascicolo 3, 2 parte, Amiens-Paris, Antiquaires de Picardie e A. et J. Picard, 1907-1911.

175. DURLIAT (Marcel), *L'église abbatiale de Moissac, des origines à la fin du XIᵉ siècle*, in "Cahiers archéologiques," XV, Parigi, Imprimerie nationale e Klincksieck, 1965, pp. 155-178.

176. DURLIAT (Marcel), *Tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IX-XIᵉ siècle)*, in "Cahiers archéologiques," XVI, Parigi, Imprimerie nationale e Klincksieck, 1966, pp. 51-76.

177. DURRIEUX (Paul), *L'origine du manuscrit célèbre, dit le Psautier d'Utrecht*, in *Mélanges Julien Havet*, Parigi, E. Leroux, 1895, pp. 639-657.

178. DURRIEUX (Paul), *Ingobert, un grande calligraphe du IXᵉ siècle*, in *Mélanges Émile Chatelain*, Parigi, Honoré Champion, 1910, pp. 1-12.

179. EBERSOLT (Jean), *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades*, Parigi-Bruxelles, Van Oest, 1928-1929, 2 voll.

180. EFFMANN (Wilhelm), *Die Kirche der Abtei Korvey*, Paderborn, 1929. (Opera postuma pubblicata da Aloys Fuchs.)

181. EICHLER (Hans), *Les peintures carolingiennes de la crypte de l'église Saint-Maximin à Trèves*, in *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des antiquaires de France en Rhénanie, 1951*, Parigi, Klincksieck, 1953, pp. 163-170.

182. EINHARDUS, *Vita Karoli Magni*, Monaco, 1947. (Collezione "Monumenta Germaniae historica.")

183. EITNER (L.E.A.), *The Flabellum of Tournus*, in *College Art Association of America*, Monografia, I, 1944.

184. EKKEHARDUS, *Casus sancti Galli*, San Gallo, 1877.

185. ELBERN (Victor H.), *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn, 1952. ("Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft," II.)

186. ELBERN (Victor H.), *Die bildende Kunst. Karolingerzeit zwischen Rhein und Elbe*, in *Das erste Jahrtausend*, I, Düsseldorf, L. Schwann, 1962, pp. 412-435.

187. ELBERN (Victor H.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst in werdenden Abendland am Rhein und Ruhr*, Düsseldorf, L. Schwann, 1962-1964. (2 voll. di testo e 1 di tavole.)

188. ELBERN (Victor H.), *Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965.

189. ENGELBREGT (J. H. A.), *Het Utrechts Psalterium*, Utrecht, 1965.

190. ENNEN (E.), *Frühgeschichte der europäischen Stadt*, Bonn, 1953.

191. ENNEN (E.), *Les différents types de formation des villes européennes*, in *Le Moyen-Age*, LXII, 1956, pp. 397-411.

192. ESTERHUES (Fr.), *Zur frühen Baugeschichte der Corvey Abteikirche*. Supplemento della rivista "Westfalen," XXXI, 1953, pp. 320-335.

193. FALKE (Otto von), *Karolingische Kelche*, in "Pantheon," XV, 1935, pp. 138 sgg.

194. FAYMONVILLE (K.), *Das Münster zu Aachen*, Düsseldorf, 1916. ("Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz," X, 1.)

195. FEIGEL (A.), *Lorscher Elfenbeine*, in *Laurissa Jubilans Festschrift*, Lorsch, 1964, piante XVIII-XIX.

196. FÉLIBIEN (Dom Michel), *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Parigi, 1706.

197. FÉVRIER (Paul-Albert), *Le Développement urbain en Provence, de l'époque romaine à la fin du XIVᵉ siècle*, Parigi, E. de Boccard, 1964. (Tesi.)
Archeologia e storia urbana.

198. FICHTENAU (Heinrich von), *Das karolingische Imperium, soziale und geistige Problematik eines Grossreiches*, Zurigo, 1949.

199. FICHTENAU (Heinrich von), *Byzanz und die Pfalz zu Aachen*, Graz, Hermann Böplans, 1951.

200. FILLITZ (Hermann), *Neue Forschungen zu den Reichskleinodien*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege*, XII, Vienna, 1958, pp. 80 sgg.

201. FILLITZ (Hermann), *Katalog der weltlichen und geistlichen Schatzkammer*, Vienna, 3 ed., 1961.

202. FILLITZ (Hermann), *Zum sogenannte Rupertuskreuz aus Bischofshofen*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege*, XVII, Vienna, 1963, pp. 184 sgg.

203. FILLITZ (Hermann), *Christian Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter Rezension*, in *Kunstchronik*, XIX, 1966, pp. 6 sgg.

204. FILLITZ (Hermann), *Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Karls des Grossen*, in *Aachener Kunstblätter*, XXXII, Aquisgrana, 1966, pp. 14 sgg.

205. FINK (A.), *Zum Gandersheimer Runenkastchen*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 277 sgg.

206. FISCHER (Bonifatius), *Bibelausgaben des frühen Mittelalters*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, X, Spoleto, 1963, p. 561.

207. FISCHER (Bonifatius), *Bibeltext und Bibelreform unter Karl dem Grossen*, in *Karl der Grosse*, II, *Die geistige Leben*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 156-217.

208. FISHER (E. A.), *The Greater Anglo-Saxon Churches. An Architectural Historical Study*, Londra, Faber and Faber, 1962.

209. FOLZ (Robert), *Le Souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Parigi, 1950. (Pubblicazione dell'Università di Digione, VII.)

210. FOLZ (Robert), *Le Couronnement impérial de Charlemagne*, Parigi, Gallimard, 1964.

211. FORMIGÉ (Jules), *L'Abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*, Parigi, P.U.F., 1960.

212. FORSYTH (Gordon), *The Church of St. Martin in Angers*, Princeton University Press, 1953. (Testo e atlante.)

213. FOSSARD (Denise), *Le tombeau carolingien de saint Pons à Cimiez*, in "Cahiers archéologiques," XV, 1965, pp. 1-15.

214. FOURNIER (Gabriel), *Problèmes d'archéologie carolingienne*, in "L'Information historique," XXIII, 1961, pp. 54-63.

215. FOURNIER (Gabriel), *Le Peuplement rural en Basse-Auvergne durant le haut Moyen-Age*, Parigi, P.U.F., 1962. (Tesi.)

216. *Franconia Sacra. Meisterwerke kirchlicher Kunst des Mittelalters in Franken. Mainfränk. Museum Würzburg*, Monaco, 1952.

217. FRANCOVICH (Geza de), *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte," VI, 1942-1944, pp. 113-255.

218. FRANCOVICH (Geza de), *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, 1954, II, 1, Spoleto, 1955, pp. 370 sgg.

219. FRANCOVICH (Geza de), *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII D.C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma, De Luca, 1961, pp. 173-236.

220. FRANCOVICH (Geza de), *Il problema cronologico degli stucchi di S. Maria in Valle a Cividale*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 65 sgg.

221. FRANKL (Paul), *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Potsdam, 1926.

222. FREEMAN (Ann), *Theodulph of Orléans and the Libri Carolini*, in "Speculum," XXXII, 1957, pp. 663-705.

223. FREEMAN (Ann), *Further Studies in the Libri Carolini*, in "Speculum," XL, 1965, pp. 203-290.

224. FRENZEL (G.), *Restaurierungsdokumentation der lorscher Grabungsbefundes 1965*, in *Restaurierungskartie hessisches Landesmuseum*, Darmstadt, 1965.

225. FRIEND Jr. (Albert Mathias), *The Carolingian Art in the Abbey of St. Denis*, in "Art Studies," I, Princeton, N.J., 1923, pp. 76 sgg. e pp. 132-148.

226. FRIEND Jr. (Albert Mathias), *Two Manuscripts of the School of St. Denis*, in "Speculum," I, 1926, pp. 59-70.

227. FRIEND Jr. (Albert Mathias), *Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in "Art Studies," V e VII, Cambridge, Mass., 1927, pp. 115-117, e 1929, pp. 3-32.

228. FRIEND Jr. (Albert Mathias), *The Canon Tables of the Book of Kells*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, Mass., 1939, pp. 621-641.

229. FROLOW (Anatole), *La Relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Parigi, Institut français d'études byzantines, 1961.

230. *Frühmittelalterliche Kunst. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1954.

231. FUCHS (A.), *Zum Problem der Westwerke*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 109-117.

232. GAEHDE (J. E.), *The Painters of the Carolingian Bible Manuscript of S. Paolo fuori le mura*, New York (autografato), 1963. (Dissertazione.)

233. GALL (Ernst), *Karolingische und ottonische Kirchen*, Burg-Magdeburgo, Opter, 1930. ("Deutsche Bauten," vol. XVII.)

234. GALL (Ernst), *Zur Frage der Westwerke*, in "Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz," I, Magonza, 1954, pp. 245-252.

235. GANSHOF (François-Louis), *Étude sur le développement des villes entre Loire et Rhin au Moyen-Age*, Parigi-Bruxelles, P.U.F., 1943.

236. GANSHOF (François-Louis), *La revision de la Bible d'Alcuin*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1947, pp. 7-20.

237. GANTNER (Joseph,) *Histoire de l'art en Suisse, depuis les origines jusqu'au début du XXe siècle*, I, Neuchâtel, V. Attinger, 1938. (1 ed. in lingua tedesca, Lipsia, 1936.)

238. GARAUD (Marcel), *Les incursions des Normands en Poitou et leurs conséquences*, in "Revue historique," CLXXX, Parigi, Félix Alcan, 1937, pp. 241-267.

239. GAUTHIER (Marie-Madeleine S.), *Le trésor de Conques*, in *Rouergue roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1963, pp. 98-145.

240. GERKE (Friedrich), *Das lorscher Glasfenster*, in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Berlino, 1950, p. 186.

241. GERKE (Friedrich), *Das älteste Christusmosaik in Ravenna*, Stoccarda, 1965. ("Werkmonographien zur bildenden Kunst," n° 104.)

242. GINHART (K.), *Der fünfundzwanzigste karolingische Flechtwerkstein in Kärnten*, in "Carinthia," I, 1957, pp. 218 sgg.

243. GIRARD (Raymond), *La crypte de Saint-Laurent de Grenoble*, in *Cahiers d'histoire publiés par les universités de Clermont, Lyon et Grenoble*, VI, 1961, pp. 155-163.

244. GISCHIA (Léon), MAZENOD (Lucien) e VERRIER (Jean), *Les Arts primitifs français*, Parigi, Arts et métiers graphiques, 1941.

245. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlino, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1914-1926, 4 voll.

246. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburgo, 1926.

247. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die deutsche Buchmalerei*, I, Monaco e Firenze, Pantheon casa editrice, 1928, 2 voll.

248. GOLDSCHMIDT (Adolph), *German Illumination*, Parigi-Firenze, 1928.

249. GOLDSCHMIDT (Adolph), *Ivory Panels of Lorsch*, in "Speculum," XIV, 1939, pp. 257 sgg.

250. GOLDSCHMIDT (Adolph), *An Early Manuscript of the Alsop Fables of Airanus, and Related Manuscripts*, in *Studies in Manuscripts Illumination*, I, Princeton, Princeton University Press, 1947.

251. GOMBRICH (Ernst), *Eine verkannte karolingische Pyxis im Wiener kunsthistorisches Museum*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien," nuova serie, III, 1933, pp. 1 sgg.

252. GÓMEZ MORENO (Mannel), *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, 2 voll.

253. GRABAR (André), *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Parigi, Collège de France, 1946-1948. (2 voll. di testo e 1 volume di tavole.)

254. GRABAR (André), *Les fresques de Castelseprio*, in "Gazette des Beaux-Arts," Parigi-New York, 1950, pp. 107-114.

255. GRABAR (André), *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano, Feltrinelli, 1966. (Il Mondo della Figura.)

256. GRABAR (André), *L'età d'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, Feltrinelli, 1966. (Il Mondo della Figura.)

257. GRABAR (André) e NORDENFALK (Carl), *Le haut Moyen-Age du Ve au XIe siècle*, Ginevra, Skira, 1957. ("Les Grands Siècles de la peinture.")

GREENE (Bella da Costa). Cfr. DA COSTA.

258. GRIBOMONT (Jean), *Conscience philologique chez les scribes*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, X, 1963, pp. 600-630.

259. GRIMME (E. G.), *Die "Lukasmadonna" und das "Brustkreuz Karls des Grossen,"* in *Miscellanea pro arte. H. Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahr*, Düsseldorf, 1965, pp. 48 sgg.

260. GRISAR (Hartmann), *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg im Breisgau, 1908.

261. GRODECKI (Louis), *Ivoires français*, Parigi, Larousse, 1947.

262. GRODECKI (Louis), *L'Architecture ottonienne*, Parigi, A. Colin, 1958.

263. GROSSMANN (Dieter), *Kloster Fulda und seine Bedeutung für den frühen deutschen Kirchenbau*, in *Das erste Jahrtausend*, I, Düsseldorf, L. Schwann, 1962, pp. 344-370.

264. GUILMAIN (Jacques), *Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination*, in "The Art Bulletin," XLII, 1960, pp. 211-218.

265. GUILMAIN (Jacques), *Observations in some Early Interlace Initials and Frame Ornaments in Mozarabic Manuscripts of Leon, Castile*, in "Scriptorium," XV, 1961, pp. 23-35.

266. GUILMAIN (Jacques), *The Illumination of the Second Bible of Charles the Bald*, in "Speculum," aprile 1966, pp. 246-260.

267. HACKENBROCH (Y.), *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basilea-Lipsia, 1938.

268. HAHN (H.), *Die Ausgrabungen am Fuldaer Domplatz*, in *St. Bonifatius*, Fulda, 1954, pp. 641-686.

269. HALPHEN (Louis), *Charlemagne et l'empire carolingien*, Parigi, Albin Michel, 1947. ("L'Évolution de l'humanité," 33.)

270. HASELOFF (Günther), *Der Tassilokelch*, Monaco, 1951.

271. HASELOFF (Günther), *Das sogenannte Messer des heiligen Petrus im Domschatz zu Bamberg*, in "Bayerische Vorgbl.," XVIII-XIX, Monaco, 1951-1952, pp. 83 sgg.

272. HASELOFF (Günther), *Der Abtsstab des heiligen Germanus zu Delsberg*, in "Germania," XXXIII, 1955, pp. 210 sgg.

273. HAUCK (Karl), *Statue Karls des Grossen in Aachen*, in *Symposion*, Magonza, 1960.

274. HAUTTMANN (Max), *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Berlino, Propyläen Verlag, 1929.

275. HÉBRARD (Jean), *Anciens autels du diocèse de Montpellier*, Montpellier, 1942.

276. HEITZ (Carol), *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Parigi, S.E.V.P.E.N., 1963.

277. HENRY (Françoise), *Irish Art in the Early Christian Period*, Londra, 2 ed., 1947.

278. HENRY (Françoise), *L'Art irlandais*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1963-1964, 3 voll. ("La Nuit des temps," 18, 19, 20.)

279. HINKS (Roger), *Carolingian Art*, Londra, 1935; 2 ed., Ann Arbor, Mich., 1962.

280. HINZ (H.), *Die karolingische Keramik in Mitteleuropa*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 262 sgg.

281. HOFFMANN (H.), *Die Aachener Theoderichstatue*, in *Das erste Jahrtausend*, Düsseldorf, 1962, pp. 318 sgg.

282. HOLMQVIST (Wilhelm), *Eine Studie zur kontinentalen Tierornamentik*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," XV, Colonia, 1953, pp. 9 sgg.

283. HOLTER (Kurt), *Drei Evangelienhandschriften der Salzburger Schreibschule des IX. Jahrhunderts*, in "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege," XII, 1958, pp. 85-91.

284. HOLTER (Kurt), *Das alte und neue Testament in der Buchmalerei nördlich der Alpen*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, X, *La bibbia nell'alto medioevo*, Spoleto, 1963, pp. 413-471.

285. HOLTER (Kurt), *Der Buchschmuck in Süddeutschland und Oberitalien*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 74-114.

286. HOMBURGER (Otto), *Die kunstgeschichtliche Stellung des Psalteriums*, in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, V, Basilea, 1943, pp. 44-50.

287. HOMBURGER (Otto), *Eine unveröffentliche Evangelienhandschrift aus der Zeit Karls des Grossen*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte," V, 1943, pp. 149-163.

288. HOMBURGER (Otto), *Früh- und vormittelalterliche Stücke im Schatz des Augustinerchorh. Stifte von Saint-Maurice und in der Kathedrale zu Sitten*, in *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Olten-Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 347 sgg.

289. HOMBURGER (Otto), *Die illustrierten Handschriften des Burger Bibliothek. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften*, Berna, 1955.

290. HOMBURGER (Otto), *Eine spätkarolingische Schule von Corbie*, in *Karolingische und ottonische Kunst, Werden, Wesen, Wirkung*, Wiesbaden, 1957, pp. 412-426.

291. HOMBURGER (Otto), *L'art carolingien de Metz et l'"école de Winchester,"* in "Gazette des Beaux-Arts," 6e periodo, LXII, Parigi-New York, P. U. F., luglio-agosto 1963, pp. 35-46. (Saggio in onore di Jean Porcher.)

292. HORN (Walter), *On the Origins of the Mediaeval Bay System*, in "Journal of the Society of Architectural Historians," XVII, 1958, pp. 2-24.
Influenza dell'architettura in legno su quella in pietra.

293. HORN (Walter) e BORN (E.), *The Aisled Mediaeval Timber Hall*, Berkeley, University of California Press, 1966.

294. HUBERT (Jean), *La tête de Christ de Saint-Martin d'Autun*, in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Parigi, 1936, pp. 132-140.

295. HUBERT (Jean), *L'art préroman*, Parigi, Van Oest, 1938.

296. HUBERT (Jean), *Miniatures de la Bible de Moûtier-Grandval*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," Parigi, 1948-1949, pp. 167-168.

297. HUBERT (Jean), *L'"Escrin" dit de Charlemagne*, in "Cahiers archéologiques," IV, Parigi, Klincksieck, 1949, pp. 71 sgg.

298. HUBERT (Jean), *Cryptae inferiores et cryptae superiores dans l'architecture religieuse de l'époque carolingienne*, in *Mélanges d'histoire du Moyen-Age dédiés à Louis Halphen*, Parigi, P.U.F., 1951, pp. 351-357.

299. HUBERT (Jean), *L'étude de l'ancienne topographie des monastères. Problèmes et méthodes*, in "Bulletin des relations artistiques France-Allemagne," Magonza, maggio 1951.

300. HUBERT (Jean), *L'Architecture religieuse du haut Moyen-Age en France. Plans, notices et bibliographie*, Parigi, Imprimerie nationale, 1952. (Biblioteca dell'École pratique des Hautes Études, Sezione delle scienze religiose. Collezione cristiana e bizantina.)

301. HUBERT (Jean), *La "cripte" de Saint-Laurent de Grenoble et l'art du sud-est de la Gaule au début de l'époque carolingienne*, in *Arte del primo millennio. Atti del secondo Convegno per lo studio dell'alto medioevo*, Torino, 1953, pagine 327-334.

302. HUBERT (Jean), *La renaissance carolingienne et la topographie religieuse des cités épiscopales*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, I, Spoleto, 1953, pp. 219-225.

303. HUBERT (Jean), *Quelques sources de l'art carolingien*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, I, Spoleto, 1954, pp. 219-226.

304. HUBERT (Jean), *Les églises à rotonde orientale*, in *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 308-329.

305. HUBERT (Jean), *Saint-Riquier et le monachisme bénédictin en Gaule à l'époque carolingienne*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, IV, Spoleto, 1957, pp. 293-309.

306. HUBERT (Jean), *L'abbaye de Déols et les constructions monastiques de la fin de l'époque carolingienne*, in "Cahiers archéologiques," IX, 1957, pp. 155-164.

307. HUBERT (Jean), *L'époque carolingienne*, in RENÉ HUYGHE, *L'Art et l'Homme*, II, Parigi, Larousse, 1958, pp. 240-250.

308. HUBERT (Jean), *Évolution de la topographie et de l'aspect des villes de Gaule du Ve au Xe siècle*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, VI, Spoleto, 1958-1959, pp. 529-558.

309. HUBERT (Jean), *Date des cryptes de Saint-Médard de Soissons*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," Parigi, 1959, pp. 123-124.

310. HUBERT (Jean), *Les cryptes de Saint-Médard de Soissons et l'art carolingien*, in "Centre international d'études," 1959, pp. 12-70. (Bollett. trimestrale.)

311. HUBERT (Jean), *La vie commune des clercs et l'archéologie*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, I, Milano, 1962, pp. 90-116. (Pubblicazioni dell'Università cattolica di Milano, 3a serie.)

312. HUBERT (Jean), *L'église Saint-Michel de Cuxa et l'occidentation des églises au Moyen-Age*, in "Journal of the Society of Architectural Historians," 1963, pp. 163-170.

313. HUBERT (Jean), PORCHER (Jean) e VOLBACH (Wolfgang Fritz), *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano, Feltrinelli, 1967. ("Il Mondo della Figura.")

314. HUGOT (Leo), *Pfalz Karls des Grossen in Aachen*, in *Karl der Gosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 534-573.

315. IMDAHL (Max), *Die Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard*, in "Münstersche Forschungen," IX, Münster-Colonia, 1955, pp. 1-40.

316. JALABERT (Denise), *La Flore sculptée des monuments du Moyen-Age en France. Recherches sur les origines de l'art français*, Parigi, A. et J. Picard, 1965.

317. JANKUHN (Herbert), *Kunstgewerbe in Haithabu*, in "I.P.E.K.," Berlino, 1934, pp. 117 sgg.

318. JANTZEN (Hans), *Ottonische Kunst*, Monaco, 1947.

319. JENNY (Wilhelm Albert von), *Das sogenannte Rupertuskreuz in Bischofshofen*, in *Arte del primo millennio*, Torino, 1952, pp. 382 sgg.

320. JONES (L. W.), *The Script of Cologne from Hildebald to Hermann*, Cambridge, Mass., 1932.

321. JONES (L. W.), *The Text of the Bible and the Script and Art of Tours*, in "Harvard Theological Review," XXVIII, 1935, pp. 135-179.

322. JONES (L. W.) e MOREY (Charles Rufus), *The Miniatures of the Manuscripts of Terence Prior of the XIIth. Century*, Princeton, 1931, 2 voll.

323. JOUVEN (Georges), *Fouille des cryptes et de l'abbatiale Saint-Pierre de Flavigny*, in *Les Monuments historiques de la France*, 1960, pp. 9-28.

324. JURASCHEK (Franz von), *Die frühesten Kirchen von Österreich*, in *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters*, Graz-Colonia, 1962, pp. 3-20.

325. JURASCHEK (Franz von), *Die Apokalypse von Valenciennes*, in "Veröffentlichungen der Gesellschaft für österreichische Frühmittelalterforschung," I, Linz, s.d.

326. KANTOROWICZ (Ernst H.), *The Carolingian King in the Bible of S. Paolo fuori le mura*, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Memory of Albert Mathias Friend Jr.*, Princeton, 1955, pp. 287-300.

327. *Karl der Grosse, Werk und Wirkung.* (Catalogo di esposizione, ed. tedesca. Cfr. n. 111.)

328. KAUFFMANN (Georg), *Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen Problemen byzantinischer Psalterillustration*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte," XVI, Basilea, 1956, pp. 65-74.

329. KAUTZSCH (Rudolf), *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte," III, 1939.

330. KAUTZSCH (Rudolf), *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte," V, 1941, pp. 1 sgg.

331. KESSLER (H. L.), *The Sources and the Construction of the Genesis, Exodus, Majestas and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the ninth-century Touronian Bibles*, Princeton University (autografato), 1965. (Dissertazione.)

332. KIRCHNER (Joachim), *Die Heimat des Eginocodex*, in "Archiv für Urkunderforschung," X, 1926, pp. 111-127.

333. KITZINGER (E.), Compte rendu de KŒHLER (Wilhelm), *Die karolingischen Miniaturen*, III, in "Art Bulletin," XLIV, no 1, New York, marzo 1962, pp. 61-65.

334. KLAUSER (Theodor), *Das römische Capitulare Evangeliorum*, in "Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen," XXVIII, Münster, 1935.

335. KLAUSER (Theodor BOUR) e (R. S.), *Un document du IXe siècle, notes sur l'ancienne liturgie de Metz et ses églises, antérieur à l'an mille*, in "Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine," XXXVIII, 1929, pp. 477-643.

336. KLEEBERG (A. V.), *Die Wandgemälde in der Sankt-Prokulus-Kirche zu Naturns*, Bolzano, 1958.

337. KLEINCLAUSZ (Arthur), *L'Empire carolingien. Les origines et les transformations*, Parigi, Hachette, 1902.

338. KLEINCLAUSZ (Arthur), *Charlemagne*, Parigi, Hachette, 1934.

339. KOCH (A.), *Die Mölsheimer Goldfibel - ein frühkarolingisches Denkmal*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte," IV, 1935, pp. 205 sgg.

340. KŒHLER (Wilhelm), *Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien*, in "Belgische Kunstdenkmäler," I, Monaco, F. Bruckmann, 1923, pp. 1-26.

341. KŒHLER (Wilhelm), *Die Tradition der Ada-Gruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei*, in *Festschrift zum 60. Geburtstage von Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, pp. 255-272.

342. KŒHLER (Wilhelm), *Touronische Handschriften aus der Zeit Alkuins*, in *Mittelalterliche Handschriften, Festgabe zum 60. Geburtstage von Hermann Degering*, Lipsia, 1926, pp. 172-180.

343. KŒHLER (Wilhelm), *Die Schule von Tours*, in *Die karolingischen Miniaturen*, I, Berlin, 1930-1933. (2 voll. di testo e 1 vol. di tavole.)

344. KŒHLER (Wilhelm), *An Illustrated Evangelistary of the Ada-School and its Model*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute," XV, 1952, pp. 48-66.

345. KŒHLER (Wilhelm), *The Fragments of an Eighth-Century Gospel-book in the Morgan Library (Ms. 564)*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, Princeton University Press, 1954, pp. 238-265.

346. KŒHLER (Wilhelm), *Die karolingischen Miniaturen*, II, *Die Hofschule Karls des Grossen*, Berlino, edito dal Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958. (1 vol. di testo e 1 vol. di tavole.)

347. KŒHLER (Wilhelm), *Die karolingischen Miniaturen*, III, *Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars. Metzer Handschriften*, Berlino, 1960. (1 vol. di testo e 1 vol. di tavole.)

348. KRAUTHEIMER (Richard), *Corpus basilicarum christianarum, saec. IV-IX*, I, Città del Vaticano, 1937-1945.

349. KRAUTHEIMER (Richard), *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in "The Art Bulletin," XXIV, 1942, pp. 1-31.

350. KREUSCH (Felix), *Über Pfalzkapelle und Atrium zur Zeit Karls des Grossen*, Aquisgrana, 1958. (Dom zu Aachen. "Beiträge zur Baugeschichte," IV.)

351. KREUSCH (Felix), *Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Corvey. Ein Beitrag zum Frage ihrer Form und Zweckbestimmung*, Colonia, H. Böhlau Verlag, 1964.

352. KREUSCH (Felix), *Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz*, in *Karl der Grosse*, III, "Karolingische Kunst," Düsseldorf, 1965, pp. 463-534.

353. *Kunst des frühen Mittelalters, Berner Kunstmuseum, juin-octobre 1949*, Berna, 1949.

354. *Kunstdenkmäler (Die) der Schweiz. Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, Société d'histoire de l'art en Suisse, Basilea. (In corso di pubblicazione dal 1927.)

355. LAFAURIE (Jean), *Migrations des peuples et haut Moyen-Age en Occident*, in *A Survey of Numismatic Research (1960-1965)*, II, *Mediaeval and Oriental Numismatics*, edito da KOLBIORT SKAARE e GEORGES CAMILES, Copenaghen, International Numismatic Commission, 1967, pp. 13-51. (Panoramica e bibliografia "Les Carolingiens," pagine 38-51.)

356. LAMY-LASSALLE (C.), *Fresques de Saint-Michel d'Aiguilhe*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," Parigi, 1958, pp. 86-90.

357. LANTIER (Raymond) e HUBERT (Jean), *Les Origines de l'art français*, Parigi, G. Le Prat, 1947.

358. LAPAIRE (Claude), *Les Constructions religieuses de Saint-Ursanne et leurs relations avec les monuments voisins (VIIe-XIIIe siècle)*, Porrentruy, 1960. (Tesi dell'Università di Losanna.)

359. LASTEYRIE (Robert de), *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Parigi, A. et J. Picard, 1911; 2 ed. 1929, riveduta da M. AUBERT.

360. LATOUCHE (Robert), *Les Origines de l'économie occidentale (IVe-XIe siècle)*, Parigi, Albin Michel, 1956. ("L'Évolution de l'humanité," 43.)

361. LATOUCHE (Robert), *Gaulois et Francs. De Vercingétorix à Charlemagne*, Parigi, Arthaud, 1965. ("Bibliothèque historique," 6.)

362. LAUER (Philippe), *Les Enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Parigi, Gazette des Beaux-Arts, 1927.

363. LAUER (Philippe), *L'Évangéliaire carolingien de Lyon*, Lione, 1928.

364. LEBOUTEUX (Pierre), *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, Parigi, 1967, pp. 250 sgg.

365. LEHMANN (Edgar), *Der frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumanordnung bis 1080*, Berlino, 1938; 2 ed., 1949. (1 vol. di testo e 1 vol. di tavole.)

366. LEHMANN (Edgar), *Zum Buche von Wilhelm Rave über Corvey*, supplemento speciale della rivista "Westfalen," XXXVIII, 1960, pp. 12-35.

367. LEHMANN (Edgar), *Die Architektur zur Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 301-320.

368. LEHMANN (Edgar), *Die Anordnung der Altäre in der karolingischen Klosterkirche zu Centula*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pagine 374-384.

369. LEHMANN (Edgar), *Kaiserturm und Reform als Bauherren in hochkarolingischen Zeit*, in *Festschrift Peter Mētz*, Berlino, 1965.

370. LEHMANN-BROCKHAUS (Otto), *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen. Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte*, III, 6, Lipsia-Strasburgo-Zurigo, Heitz, 1935.

371. LEIDINGER (Georg), *Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, I-V: tavole, VI: testo, Monaco, Hugo Schmidt, 1921-1925.

372. LEITSCHUH (Franz Friedrich), *Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen*, Berlino, 1894.

373. LEPRIEUR (Paul), *La Période carolingienne*, Parigi, 1905.

374. LEROQUAIS (Victor), *Les Évangiles de Jouarre, un manuscrit inconnu de l'école franco-saxonne*, in *Miscellanea Giovanni Mercati (Studi e testi, 126)*, VI, Città del Vaticano, 1946, pp. 234-257.

375. LESNE (Mgr Émile), *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, Lilla, 1910-1943, 6 voll. (Pubblicazione delle Facoltà cattoliche di Lilla.)

376. LESNE (Mgr Émile), *Les Livres, scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII[e] à la fin du XI[e] siècle*, in *Mémoires et travaux publiés par des professeurs des Facultés catholiques de Lille*, fascicolo XLVI, Lilla, 1938.

377. *Libri Carolini, sive Caroli Magni capitulare de imaginibus, recensuit Hubertus Bastgen*, in *Monumenta Germaniae historica, Legum sectio III, Concilia, tomi II Supplementum*, Hannover, Societas Aperiendis Fontibus, 1924.

378. LIEFTINCK (G. I.), *Het Evangeliarium van Egmond*, in *Huldeboek Pater Dr. B. Kruitwagen, O.F.M.*, L'Aia, 1949, pp. 261-275.

379. LINDENSCHMIT (Ludwig), *Sporen aus karolingische Zeit*, in "Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit," V, Magonza, 1911.

380. LONGHURST (M. H.), *Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum*, I, Londra, 1927.

381. LONGHURST (M. H.) e MOREY (Charles Rufus), *The Covers of the Lorsch Gospels*, I, in "Speculum," III, 1928, pp. 70 sgg.

382. LOO (Alfred de), *Découverte d'un "tresor" à Muysen (province de Brabant)*, in "Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire," X, Bruxelles, 1909, pp. 74 sgg.

383. LOT (Ferdinand), PFISTER (Christian) e GANSHOF (François-Louis), *Histoire au Moyen-Age*, I, *Les Destinées de l'Empire en Occident de 395 à 888*, Parigi, P.U.F., 1928; 2 ed., 1940.

384. LOUIS (René), *Les Églises d'Auxerre des origines au XI[e] siècle*, Parigi, Clavreuil, 1952.

385. McGURK (Patrick), *The Gent Livinus Gospels and the Scriptorium of Saint-Amand*, in "Sacris erudiri," XIV, 1963, pp. 164 sgg.

386. MACLAGAN (E.), *Notes on the Panels from a Carolingian Ivory Diptych in the Ravenna and South Kensington Museum*, in "Antiquarian Journal," II, Londra, 1922, pp. 193 sgg.

387. MANN (Albert), *Grossbauten vorkarolingischer Zeit und aus der Epoche von Karl dem Grossen bis zu Lothar I*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 320-323.

388. MANTUANI (Joseph), *Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum*, in "Studien zur deutschen Kunstgeschichte," XXIV, Strasburgo, 1900.

389. *Manuscrits (Les) à peinture en France du VII[e] au XII[e] siècle*, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1954. (Catalogo di esposizione.)

390. *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des antiquaires de France en Rhénanie, 1951*, Parigi, Klincksieck, 1953.

391. MERTENS (Jacques), *Quelques édifices religieux à plan central découverts récemment en Belgique*, in "Genava," n.s., XI, 1963, pp. 141-161.

392. MERTON (A.), *Die Buchmalerei von St. Gallen*, Lipsia, 1912; 2 ed., 1923.

393. MESSERER (W.), *Zum Lovenianus Codex der Biblioteca Vallicelliana*, in *Miscellanea Bibliotheca Hertziana*, Monaco, 1961, pp. 59 sgg.

394. METZ (P.), *Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik*, in BOSSERT (Helmuth Theodor), *Geschichte des Kunstgewerbes, aller Zeiten und Völker*, V, Berlino, 1932, pp. 197 sgg.

395. MEYER-BARKHAUSEN (W.), *Ein karolingisches Bronzegitter als Schmuckmotiv des Elfenbeinkelches von Deventer*, in "Zeitschrift für bildende Kunst," LXIV, 1930-1931, pp. 244 sgg.

396. MEYER-BARKHAUSEN (W.), *Die Kapitelle der Justinuskirche in Höchst am Main*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunst," LIV, Berlino, 1933, pp. 83 sgg.

397. MEYER-BARKHAUSEN (W.), *Karolingische Kapitelle und ihre Vorbilder*, in "Kunstchronik," VI, 1953, pp. 262-263.

398. MICHELI (Geneviève-Louise), *L'Enluminure du haut Moyen-Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, La Connaissance, 1939. (Tesi.)

399. *Miscellanea di studi bresciani sull'alto Medioevo*, Brescia, 1959. (Opera pubblicata in occasione dell'VIII Congresso internazionale dell'arte dell'Alto Medioevo, 1959.)

400. MITCHELL (H. P.), *An Enamel of the Carolingian Period from Venice*, in "Archaeological Journal," LXXIV, 1917, pp. 122 sgg.

401. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Bernard de), *L'Arc de triomphe d'Éginhard*, in "Cahiers archéologiques," IV, Parigi, Klincksieck, 1948, pp. 79 sgg.

402. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Bernard de), *A Carolingian Rock Crystal from the Abbey of Saint-Denis at the British Museum*, in "Antiquarian Journal," XXXIV, Londra, 1954, pp. 38 sgg.

403. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Bernard de), *Ivoires narratifs de l'époque carolingienne*, in *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, Parigi, 1954, pp. 137 sgg.

404. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Bernard de), *L'Arc de triomphe d'Éginhard*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 43 sgg.

405. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Bernard de), *Le talisman de Charlemagne*, in "Art de France," II, Parigi, Hermann, 1962, pp. 66-76.

406. MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de), *L'arc d'Éginhard*, in "Cahiers archéologiques," VIII, 1956, pp. 147-174.

407. MOOSBRUGGER-LEU (R.), *Der Abtsstab des heiligen Germanus*, in "Ur-Schweiz," XX, 1956, pp. 54 sgg.

408. MOREY (Charles Rufus), *The Covers of the Lorsch Gospels*, II, in "Speculum," IV, 1929, pp. 411 sgg.

409. MOREY (Charles Rufus), *Gli oggetti di avorio e di osso. Catalogo del Museo sacro*, I, Città del Vaticano, 1936.

410. MOREY (Charles Rufus), RAND (Edward Kennard) e KRAELING (Carl H.), *The Gospel Book of Landévennec (The Hartness Gospels) in the New York Public Library*, in *Art Studies, Mediaeval, Renaissance and Modern*, Cambridge, Mass., 1931, pp. 225-286.

411. MORHAIN (E.), *Découvertes archéologiques dans l'église de Cheminot*, in *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie lorraine*, LIII, 1953, pp. 87-103.
Lastre di transenna dell'inizio dell'epoca carolingia simili a quelle di Saint-Pierre-en-Citadelle a Metz, attribuite erroneamente, un tempo, al VII secolo.

412. *Mostra storica nazionale della miniatura*, Firenze, 1953.

413. MÜLLER (Iso), *Stucchi e mosaici alto-medioevali*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 111-127.

414. MÜTHERICH (Florentine), *Observations sur l'enluminure de Metz*, in "Gazette des Beaux-Arts," Parigi, VI periodo, LXII, luglio-agosto 1963, pp. 47-63. (Saggi in onore di Jean Porcher.)

415. MÜTHERICH (Florentine), *Die Reiterstatuette aus der Metzer Kathedrale*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Th. Müller*, Monaco 1965.

416. MÜTHERICH (Florentine), *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 9-53.

417. NEUMÜLLER (Dom Willibrord) e HOLTER (Kurt), *Der Codex Millenarius*, Graz-Colonia, H. Böhlau Verlag, 1959.

418. NIVER (C. M. S.), *A Study of Certain of the more Important Manuscripts of the Franco-Saxon School*, estratto da *Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Summary of Theses, 1941*, Cambridge, Mass., 1941.

419. NORDENFALK (Carl), *Vier Kanonstafeln eines spätantiken Evangelienbuches*, in *Göteborgs Kungl. Vetenskap och Vitterhetssamhällets Handlingar, femte följden*, serie A, vol. 6, n° 5, Göteborg, 1937.

420. NORDENFALK (Carl), *Ein karolingisches Sakramentar aus Echternach und seine Vorläufer*, in *Acta archaeologica*, II, Copenaghen, 1931, pp. 207-244.

421. NORDENFALK (Carl), *Metodische Fortschritte und materieller Landerwerb in der Kunstforschung*, in *Acta archaeologica*, III, Copenaghen, 1932, pp. 276-288.

422. NORDENFALK (Carl), *Beiträge zur Geschichte der turonischen Buchmalerei*, in *Acta archaeologica*, VII (1), Copenaghen, 1936, pp. 281-304.

423. NORDENFALK (Carl), *Le Haut Moyen-Age du quatrième au onzième siècle, l'enluminure carolingienne*, Parigi-Ginevra, Skira, 1957, pp. 136-161.

424. NORDENFALK (Carl), Resoconto di W. KŒHLER, *Die Hofschule Karls des Grossen*, II, Berlino, 1958, in *Kunstchronik*, XII, 1959, pp. 305 sgg.

425. NORDENFALK (Carl), Resoconto di W. KŒHLER, *Die karolingischen Miniaturen*, III, *Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars*, in *Kunstchronik*, XIV, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monaco, 1961, pp. 243-253.

426. NORDHAGEN (Per Jonas), *Freskene i Castelseprio og tidligmiddel alderens "hellenisme,"* in "Kunst og Kultur," XL, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1957, pp. 79-94.

427. OMONT (Henri), *Les Comédies de Térence du manuscrit de Paris*, riproduzione dei 151 disegni del manoscritto latino 7899 della Bibliothèque Nationale, Parigi, Berthaud, 1907.

428. OMONT (Henri), *Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IX[e] et X[e] siècles*, in "Bulletin de la Société de reproduction de manuscrits à peinture," Parigi, 1922, pp. 62-95.

429. OTTO (R.), *Zur stilgeschichtliche Stellung des Arnulfciboriums und des Codex Aureus aus St. Emmeram in Regensburg*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte," XV, 1952, pp. 1 sgg.

430. PANAZZA (Gaetano), *Lapidi e sculture paleocristiane e preromaniche di Pavia*, in *Arte del primo millennio*, Torino, 1952, pp. 211-300.

431. PANAZZA (Gaetano), *La basilica di S. Salvatore in Brescia*, in "Arte lombarda," V, 1961, pp. 161-186; VI, 1962, pp. 165-178.

432. PANAZZA (Gaetano) e PERONI (A.), *La chiesa di S. Salvatore in Brescia*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, II, Milano, 1962, pp. 1-323.

433. PANOFSKY (Dora), *The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations*, in "The Art Bulletin," XXV, 1943, pp. 50-58.

434. *Patrologie latine*, Parigi, Migne, 1844-1855. (217 tomi in 218 voll.)

435. PATZELT (E.), *Die karolingische Renaissance*, Vienna, 1924.

436. PERONI (A.), *La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore in Brescia*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, II, Milano, 1962, pp. 229 sgg.

437. PETRICIOLI (J.), *La scultura preromanica figurata in Dalmazia ed il problema della sua cronologia*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 360 sgg.

438. PHILIPPE (Joseph), *L'Évangéliaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques préromane et romane*, Bruxelles, Palais des Académies, 1956.

439. *Physiologus Bernensis*. Voll-faksimile Ausgabe des Codex Bongarsianus 318 der Burger Bibliothek, Bern. Wissenschaftlicher Kommentar von CHR. VON STEIGER und O. HOMBURGER, Basilea, Alkuin Verlag, 1964.

440. PIRENNE (Henri), *Mahomet et Charlemagne*, Parigi, P.U.F. - Bruxelles, Société nouvelle d'édition, 1927; 3 ed., 1937.

441. PITTIONI (Richard), *Der frühmittelalterliche Grabfund von Köttlach, Landkreis Gloggnitz, Niederdonau*, 1943.

442. PLANCHENAULT (René), *La tête du Christ dit "de Saint-Odon,"* in *Les Monuments historiques de la France*, II, 1937, pp. 200 sgg.

443. PLANITZ (Hans), *Die deutsche Stadt im Mittelalter von der Römerzeit bis zu den Zunftkämpfen*, Colonia-Graz, H. Böhlau Verlag, 1954.

444. PLAT (Gabriel), *L'Art de bâtir en France, des Romains à l'an 1100, d'après les monuments anciens de la Touraine, de l'Anjou et du Vendômois*, Parigi, Van Oest, 1939.

445. PŒSCHEL (Erwin), *In den karolingischen Klosterplan in Sankt Gall*, in "Neue Zürcher Zeitung," 29 settembre 1957.

446. PORCHER (Jean), *Une crucifixion mosane*, in "La Revue des arts," VI, Parigi, 1956, pp. 197 sgg.

447. PORCHER (Jean), *L'Évangéliaire de Charlemagne et le Psautier d'Amiens*, in "La Revue des arts," VII, Parigi, 1957, pp. 51-58.

448. PORCHER (Jean), *Les débuts de l'art carolingien et l'art longobard*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 55-60.

449. PORCHER (Jean), *La peinture provinciale (régions occidentales)*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 54-74.

450. PORTER (A. Kingsley), *The Tomb of Hincmar and Carolingian Sculpture in France*, in "The Burlington Magazine," XI, Londra, 1927, pp. 75 sgg.

451. POUS (A. M.), *Untersuchungen zum Kompositions-schema vorromanischer römischer Chorschranken von der byzantinischen bis zur langobardischen Zeit*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 236 sgg.

452. PRAETE (S.), *A Manuscript from Charlemagne's Scriptorium*, in *The Classical World*, 1960 pp. 282-284.

453. PROCHNO (Joachim), *Das Schreiber und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, I, *800-1100*, Lipsia-Berlino, 1929.

454. PROU (Maurice), *Catalogue des monnaies françaises de la Bibliothèque Nationale. Les monnaies carolingienne*, Parigi, Rollin et Feuardent, 1896.

455. PROU (Maurice), *Chancel carolingien orné d'entrelacs à Schaennis (canton de Saint-Gall)*, in "Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres," XXXIX, 1912, pp. 122-138.

456. PUIG I CADAFALCH (José), *La Géographie et les origines du premier art roman*, Parigi, Laurens, 1935.

457. PUIG I CADAFALCH (José), *L'Art wisigothique et ses survivances*, Parigi, F. de Nobele, 1961.

458. RADEMACHER (Franz), *Zwei ottonische Goldfibeln*, in *Festschrift für August Oxé*, 1938, pp. 273 sgg.

459. RADEMACHER (Franz), *Unbekannte karolingische Elfenbeine*, in "Pantheon," XV, 1942, pp. 21 sgg.

460. RAHN (Johann Rudolf), *Das Psalterium aureum von Sankt Gallen, ein Beitrag zur Geschichte des karolingischen Miniaturen mit Text*, San Gallo, 1878.

461. RAMACKERS (Johannes), *Die Werkstattheimat der Grabplatte Papst Adrians I*, in "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte," LIX (1-2); Roma-Friburgo-Vienna, 1964, pp. 36-78.

462. RAND (E. K.), *A Survey of the Manuscripts of Tours. Studies of the Script of Tours*, I, Cambridge, Mass., 1929.

463. RAND (E. K.) e JONES (L. W.), *The Earliest Book of Tours with Supplementary Descriptions of other Manuscripts of Tours*, Cambridge, Mass., 1934.

464. RASMO (Niccolò), *Note preliminari su S. Benedetto di Malles*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 86-110.

465. RAVE (W.), *Das Westwerk der frühen Benediktinerkirchen*, in *Bulletin des relation artistiques France-Allemagne*, Magonza, 1951.

466. RAVE (W.), *Corvey*, Münster, 1958.

467. REIL (J.), *Christus am Kreuz in der Bildkunst des Karolingerzeit*, in *Studien über christliche Denkmäler*, XXI, Lipsia, 1930.

468. REINECKE (P.), *Spätmerovingischekarolingische Grabfunde aus Süddeutschland*, in "Altertümer unserer heidnischen Vorzeit," V, 1911.

469. REINHARDT (Hans), *Comment interpréter le plan carolingien de Saint-Gall*, in "Bulletin monumental," LXXXVI, 1937, pp. 265-279.

470. REINHARDT (Hans), *Der St. Galler Klosterplan*, San Gallo, Verlag der Fehr'schen Buchhandlung, 1952. ("Historischer Verein des Kantons St. Gallen," 92.)

471. REINHARDT (Hans), *Studien zum St. Galler Klosterplan*, in "Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte," XVII, 1962.

472. REINHARDT (Hans), *La Cathédrale de Reims*, Parigi, P.U.F., 1963.

473. REINHARDT (Hans) e FELS (Étienne), *Étude sur les églises-porches carolingiennes et leur survivance dans l'art roman*, in "Bulletin monumental," XCII, 1933, pp. 331-365 e XCVI, 1937, pp. 425-469.

474. RENLE (Adolf), *Neue Gedanken zum St. Gallen Klosterplan*, supplemento speciale della rivista "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte," XXIII, 1963-1964, pp. 91-109.

475. REY (Raymond), *L'Art roman et ses origines. Archéologie préromane et romane*, Tolosa, Privat, 1945.

476. REY (Raymond), *L'ivoire de Narbonne*, in "Bulletin de la commission archéologique de Narbonne," XXII, Narbona, 1947-1948, pp. 79 sgg.

477. RICE (D. Talbot), *English Art (871-1100)*, Oxford University Press, 1952.

478. ROOSENS (Héli), *Trouvaille de monnaies carolingiennes à Muizen-lès-Malines*, in "Revue belge de numismatique," XCVI, Bruxelles, 1950, pp. 673 sgg.

479. ROSA (G.), *Le arti minori dalla conquista longobarda al Mille*, in *Storia di Milano*, II, Milano, 1954, pp. 673 sgg.

480. ROSENBAUM (E.), *The Andrews Diptych and some Related Ivories*, in "The Art Bulletin," XXXVI, New York, 1954, pp. 253 sgg.

481. ROSENBAUM (E.), *The Vine Columns of Old St. Peter's in Carolingian Canon Tables*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute," XVIII, 1955, pp. 1-15.

482. ROSENBAUM (E.), *The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models*, in "The Art Bulletin," XXXVIII, 1956, pp. 81-90.

483. ROSENBERG (M.), *Das Stephansreliquiar im Lichte des Utrechtpsalters*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen," XLIII, 1922, pp. 112 sgg.

484. ROSS (M. C.), *The Earliest Spanish Cloisonné Enamels*, in *Notes Hispanic*, 1942, pp. 87 sgg.

485. RÜSCH (E. G.), *Tuotilo, Mönch und Künstler*, San Gallo, 1953.

486. SAGE (Walter), *Zur archäologischen Untersuchung karolingischer Pfalzen in Deutschland*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 232-336.

487. SAGE (Walter), *Frühmittelalterlicher Holzbau*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 573-590.

488. SALET (Francis), *Chronique de l'art préroman*, in "Bulletin monumental," CXX, Parigi, 1962-1964, pp. 379 sgg.

489. SALMI (Mario), *Stucchi e littostrati nell'alto medioevo italiano*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*: I, *Stucchi*, Milano, 1962, pp. 21-51.

490. SANTANGELO (A.), *Cividale. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, I (10), Roma, 1936.

491. SAUER (Joseph), *Ein unbekannter Kristallschnitt des 9. Jahrhunderts*, in *Festschrift P. Clemen*, 1926, pp. 241 sgg.

492. SCHADE (Herbert, S. J.), *Untersuchungen zu der karolingischen Bilderbibel zu St. Paul vor den Mauern in Rom*, Monaco (autografato), 1954. (Dissertazione).

493. SCHADE (Herbert, S. J.), *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, in "Zeitschrift für katholische Theologie," LXXIX, Vienna, 1957, pp. 69-78.

494. SCHADE (Herbert, S. J.), *Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie*, I, *Adams grosses Gesicht*; II, *Die Enthüllung des Moses*, in "Das Münster," XI, 1958, pp. 375-392.

495. SCHADE (Herbert, S. J.), *Studien zur karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom*, I, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," XXI, Colonia, Dumont-Schauberg, 1959, pp. 9-40.

496. SCHADE (Herbert, S. J.), *Studien zur karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom*, II, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," XXII, Colonia, Dumont-Schauberg, 1960, pp. 13-48.

497. SCHALLER (Dieter), *Die karolingischen Figurengedichte des Codex Benensis 212*, in *Medium Aevum vivum. Festschrift für Walther Bulst*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag, 1960, pp. 22-47.

498. SCHEFOLD (Karl), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basilea, B. Schwabe, 1943.

499. SCHIFFERS (H.), *Karls des Grossen Reliquienschatz und die Anfänge der Aachenfahrt*, in *Veröffentlichung des bischöflichen Diözesarchivs Aachen*, X, Aquisgrana, 1951.

500. SCHLOSSER (Julius von), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der neu Zeit*, nuova serie, IV, Vienna-Lipsia, Carl Graeser, 1892.

501. SCHLUNK (Helmut), *Arte visigodo. Arte asturiano*, in "Ars Hispaniae," II, Madrid, 1947.

502. SCHLUNK (Helmut), *The Crosses of Oviedo*, in "The Art Bulletin," XXXII, New York, 1950, pp. 91 sgg.

503. SCHMIDT (B.), *Untersuchungen und Funde in der Aurelius Kirche in Hirsau*, in "Fundberichte aus Schwaben," nuova serie, XIV, 1957, pp. 149 sgg.

504. SCHNITZLER (Hermann), *Südwestdeutsche Kunst um das Jahr 1000 und die Schule von Tours*, in "Trier Zeitschrift," XIV, Darmstadt, 1939, pp. 154-181. (Vedi resoconto di SWARZENSKI, in "Art Bulletin," XXIV, 1942, pp. 287-289.)

505. SCHNITZLER (Hermann), *Die Komposition der Lorscher Elfenbeintafeln*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst," serie 3, I, Monaco, 1950, pp. 26 sgg.

506. SCHNITZLER (Hermann), *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf, L. Schwann, 1950.

507. SCHNITZLER (Hermann), *Rheinische Schatzkammer*, I, Düsseldorf, L. Schwann, 1957.

508. SCHNITZLER (Hermann), *Eine Metzer Emausstafel*, in "Wallraf-Richartz Jahrbuch," XX, Colonia, 1958, pp. 41 sgg.

509. SCHNITZLER (Hermann), in "Art Bulletin," 1958, pp. 264 sgg.

510. SCHNITZLER (Hermann), *Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ausstellung des Hessischen Landesmuseums im Schnütgen Museum Köln*, Colonia, 1964.

511. SCHNITZLER (Hermann), *Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle*, in "Aachener Kunstblätter," XXIX, 1964, pp. 17-41.

512. SCHNITZLER (Hermann), *Ada-Elfenbeine des Barons von Hüpsch*, in *Festschrift H. von Einem*, Berlino, 1965, pp. 244 sgg.

513. SCHNITZLER (Hermann), *Die Elfenbeinskulpturen der Hofschule*, in *Karl der Grosse*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 309 sgg.

514. SCHRADE (Hubert), *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik*, in "Westfalen," V, XXXV, 1957, pp. 63 sgg.

515. SCHRADE (Hubert), *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Colonia, 1958.

516. SCHRADE (Hubert), *Zum Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderichdenkmal in Aachen*, in "Aachener Kunstblätter," XXX, 1965, pp. 25-37.

517. SCHRAMM (Percy Ernst), *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, Amburgo, 1922-1923.

518. SCHRAMM (Percy Ernst), *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, I, *Bis zur Mitte des XII. Jahrhunderts (751-1152)*; II, *Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses*, Lipsia, W. Götz, 1928-1929.

519. SCHRAMM (Percy Ernst), *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik*, in "Schriften der Monumenta Germaniae," XIII (1-3), Stoccarda, 1954-1956.

520. SCHRAMM (Percy Ernst) e MÜTHERICH (Florentine), *Denkmäle der deutschen Könige und Kaiser*, Monaco, Prestel Verlag, 1962.

521. SCHWABL (F.), *Neue Fragen zur frühen Baugeschichte der St. Emmeramskirche in Regensburg*, pubblicato da H. BÖRNER in *Historische Verein für Oberpfalz und Regensburg*, XCIII, 1952, pp. 62 sgg.

522. SCHWARTZ (J.), *Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens*, in "Cahiers archéologiques," XI, Parigi, Klincksieck, 1960, pp. 145-162.

523. SELIGMANN (Jacques), *L'orfèvrerie carolingienne*, in *Travaux des études du groupe d'Histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*, Parigi, 1928, pp. 137 sgg.

524. SERRA (Joselita), *Corpus della scultura alto-medievale*, II, *La diocesi di Spoleto*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1961.

525. *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, dal 1951.

526. SNIJDER (G. A. S.), *Antique and Mediaeval Gems on Bookcovers at Utrecht*, in "The Art Bulletin," XIV, New York, 1932, pp. 5 sgg.

527. SNIJDER (G. A. S.), *Frühmittelalterliche Imitationen antiker Kameen*, in "Germania," XVII, 1933, pp. 118 sgg.

528. STEIN (F.), *Adelsgräber des 8. Jahrhunderts im rechtsrheinischen Deutschland*, in *Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit*, IX, Berlino, 1966.

529. STEINMANN (O.), *Die karolingische Stuckfragmente von St. Martin*, in *Akten zur III. international Kongress für Frühmittelalterforschung*, Olten-Losanna, 1954, pagine 147 sgg.

530. STEPHANY (Erich), *Der Dom zu Aachen*, Gladbach, Kühlen, 1958.

531. STERN (Henri), *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, Parigi, Centre national de la Recherche scientifique, 1957-1967; in corso di pubblicazione dal 1957, 4 voll. pubblicati. (Supplemento a "Gallia," x.)

532. STERN (Henri), *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, in "Cahiers de civilisation médiévale," v, 1962, pp. 13-33.

533. STERN (Henri), *Notes sur les mosaïques de pavement médiévales en France*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 273-283.

534. STETTINER (Richard), *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, Berlino, 1905. (1 vol. di testo e 1 di illustrazioni.)

535. STOLLENMAYER (P.), *Der Tassilokelch*, in *Festschrift zum 400. jährigen Bestande des öffentlichen Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster*, 1949.

536. STOLLENMAYER (P.), *Tassilo Leuchter. Tassilo-Zepter*, in *102. Jahresbericht des öffentlichen Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster*, 1959.

537. STONE (Laurence), *Sculpture in Britain: The Middle Age*, Londra, Brandford, 1955.

538. STROH (A.), *Die Reihengräber der karolingisch-ottonischen Zeit in der Oberpfalz*, Kallmünz, 1934.

539. STRZYGOWSKI (Josef), *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, in "Byzantinisches Archiv," II quaderno, Lipsia, 1899, pp. 37 sgg.

540. STUCKELBERG (Ernst Alfred), *Les stucs de Disentis*, in "Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France," LXXII, Parigi, 1913, pp. 1 sgg.

541. *Studien zum St. Gallen Klosterplan*, in "Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte," XIII, San Gallo, Fehr'sche Buchhandlung St. Gallen, 1962.

542. SWARZENSKI (Georg), *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts*, Lipsia, 1901.

543. SWARZENSKI (Georg), *Die karolingische Plastik und Malerei in Reims*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen," XXIII, 1902, pp. 81 sgg.

544. SWARZENSKI (Georg), *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Lipsia, 1908-1913.

545. SWARZENSKI (Hanns), *The Xanten Purple Leaf and the Carolingian Renaissance*, in "The Art Bulletin," XXII, University of Chicago, 1940, pp. 7-24.

546. SWARZENSKI (Hanns), *Recent Literature, chiefly Periodical on Mediaeval Minor Arts*, in "The Art Bulletin," XXIV, University of Chicago, 1942, pp. 287-289. (Resoconto di HERMANN SCHNITZLER, *Südwestdeutsche Kunst um das Jahr 1000 und die Schule von Tours*.)

547. SWARZENSKI (Hanns), *An Unknown Carolingian Ivory*, in "Bulletin of the Museum of Fine Arts," L, Boston, 1952, pp. 2 sgg.

548. SWARZENSKI (Hanns), *Just a Dragon*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, N. J., 1954, pp. 172 sgg.

549. SWARZENSKI (Hanns), *Monuments of Romanesque Art*, Londra, 1954.

550. SWARZENSKI (Hanns), *The "Dowry Cross" of Henri II*, in *Late Classic and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend*, Princeton, N. J., 1955, pp. 301 sgg.

551. TARALON (Jean), *Le trésor de Conques*, in "Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France," Parigi, 1954-1955, pp. 47-54.

552. TARALON (Jean), in *Les Monuments historiques*, 1966, pp. 26 sgg.

553. TARALON (Jean), *Les Trésors des églises de France*, Parigi, Hachette, 1966.

554. TATUM (G. B.), *Paliotto of Sant'Ambrogio at Milan*, in "The Art Bulletin," XXVI, University of Chicago, 1944, pp. 15 sgg.

555. THIELE (Georg), *Antike Himmelsbilder*, Berlino, 1898.

556. THÜMMLER (Hans), *Die frühromanische Baukunst in Westfalen*, in "Westfalen," XXVIII, 1948, pagine 161-214.

557. THÜMMLER (Hans), *Die karolingische Baukunst*, in *Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 84-108.

558. TIKKANEN (Johan Jakob), *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I, 3, *Abendländische Psalterillustration der Utrecht Psalter*, Helsinki-Lipsia, Hiersemann, 1900, pp. 153-320.

559. TISCHLER (F.), *Der Stand der Sachsenforschung*, in *35. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1954*, 1956, pp. 21 sgg.

560. TOESCA (Pietro), *Storia dell'arte italiana*, I, "Il medioevo," I, Torino, 1913-1927.

561. TORP (Hjalmar), *Due opere dell'arte aulica longobarda*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 61-64. *S. Salvatore de Brescia et le "Tempietto" de Cividale*.

562. *Trésors (Les) des églises de France, catalogue de l'exposition du Musée des Art décoratifs*, Parigi, Caisse nationale des Monuments historiques, 1965.

563. *Trierer (Die) Ada Handschrift*, steso e edito da K. MENZEL, P. CORSSEN, H. JANITSCHEK, A. SCHNÜTGEN, K. WETTNER, K. LAMPRECHT, Lipsia, 1889.

564. TSELOS (Dmitri), *The Sources of the Utrecht Psalter*, Minneapolis, Minn. (pubblicato dall'autore), 1955.

565. TSELOS (Dmitri), *A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters. Its Relations to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio*, in "The Art Bulletin," XXXVIII, 1956, pp. 1-30.

566. TSELOS (Dmitri), *The Influence of the Utrecht Psalter in Carolingian Art*, in "The Art Bulletin," XXXIX, 1957, pp. 87 sgg.

567. TSELOS (Dmitri), *English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter*, in "The Art Bulletin," XLI (2), giugno 1959, pp. 137-150.

568. ULBERT (G.), in "Materialhefte zur bayerische Vorgeschichte," VIII, 1956, pp. 14 sgg.

569. UNDERWOOD (P.), *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, in "Dumbarton Oaks Papers," v, 1950, pp. 41-138.

570. USENER (K. H.), Resoconto di G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in *Römisches Jahrbuch, 1942-1944*, "Kunstchronik," II, 1949, pp. 87 sgg.

571. USENER (K. H.), *Eine neue These über den Mailänder Paliotto*, in *Beitrag zur Kunst des Mittelalters*, Berlino, 1950, pp. 104 sgg.

572. USENER (K. H.), *Die Ausstellung "Ars sacra,"* in "Kunstchronik," III, 1950, pp. 141 sgg.

573. USENER (K. H.), *Zur Datierung der Stephansbursa*, in *Miscellanea H. Schnitzler zu 60. Geburtstag*, Düsseldorf, 1965, pp. 37 sgg.

574. VALLERY-RADOT (Jean), *Les chapelles hautes dédiées à saint Michel*, in "Bulletin monumental," LXXXVIII, 1929, pp. 453-478.

575. VALLERY-RADOT (Jean), *Saint-Philibert de Tournus*, Parigi, Girodias, 1955. ("L'Inventaire monumental," 1.)

576. VENTURI (Adolfo), *Storia dell'arte italiana*: II, *Dall'arte barbarica alla romanica*; III, *L'arte romanica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902-1904; ristampa, 1967.

577. VERBEEK (Albert), *Die Aussenkrypta. Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte," XXX, 1950, pp. 7-38.

578. VERBEEK (Albert), *Kölner Kirchen*, Colonia, 1959.

579. VERCAUTEREN (F.), *Études sur les Civitates de la Belgique Seconde*, Bruxelles, Accademia reale del Belgio, 1934.

580. VERCAUTEREN (F.), *Comment s'est-on défendu au IX^e siècle dans l'Empire franc contre les invasions normandes?*, in *Annales du XXX^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1936, pp. 117-132.

581. VERDIER (Philippe), *Les chevets à déambulatoire sans chapelles rayonnantes*, in *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, Losanna, Urs Graf Verlag, 1954, pp. 321-325.

582. VERDIER (Philippe), *Deux plaques d'ivoire de la Résurrection avec la représentation d'un Westwerk*, in "Revue suisse d'art et d'archéologie," XXII, 1962, pp. 3 sgg.

583. VERZONE (Paolo), *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, Edizioni Esperia, 1942; 2 ed., 1961.

584. VERZONE (Paolo), *Les églises du haut Moyen-Age et le culte des anges*, in *L'Art mosan. Journées d'études*, Parigi, 1953, pp. 71-80.

585. VERZONE (Paolo), *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei secoli barbari*, Torino, Andrea Viglongo, 1955.

586. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), *La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e siècle*, in "Cahiers archéologiques," XI, Parigi, Klincksieck e Imprimerie nationale, 1960, pp. 199-247.

587. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), *Tables de canons et stucs carolingiens*, in *Stucchi e mosaici altomedioevali. Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, I, Milano, 1962, pp. 154-178.

588. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), *L'architecture en France au temps de Charlemagne. Fouilles récentes*, in *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 336-369.

589. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), *Art carolingien et art mosan parisien, les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés (IX^e-XI^e siècle)*, in "Cahiers archéologiques," XVI, 1966, pp. 77-106.

590. VIEILLARD - TROIEKOUROFF (May), FOSSARD (D.), CHATEL (E.) e LAMY-LASSALLE (C.), *Les anciennes églises suburbaines de Paris (IV^e-X^e siècle)*, in *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XI, 1950, pp. 18-282.

591. VOGEL (Walther), *Die Normannen und das fränkische Reich*, Heidelberg, 1906. ("Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte," 14.)

592. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Die Elfenbeinbildewerke. Bildwerke des Deutschen Museums*, I, Berlino e Lipsia, 1923.

593. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, catalogo 7 del Römisch - Germanischen Zentralmuseum Mainz, Magonza, 1952.

594. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Ivoires mosans du haut Moyen-Age originaires de la région de la Meuse*, in "L'Art mosan," Parigi, 1953, pp. 39 sgg. (Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, 6^a sezione.)

595. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Les ivoires sculptés, de l'époque carolingienne au XII^e siècle*, in "Cahiers de civilisation médiévale," I, Poitiers, 1958, pp. 17 sgg.

596. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Ein mittelalterlicher Türsturz aus Ingelheim*, in *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, nuova serie, XLIV, Giessen, 1960, pagine 15 sgg.

597. VOLBACH (Wolfgang Fritz), *Das Ellwanger Reliquienkästchen*, in *Ellwangen 764-1964*, Ellwangen, 1964, pp. 767 sgg.

598. *Vorläufer und Anfänge christlicher Architektur. Früher deutscher Kirchenbau*, colloquio tenuto a Monaco nell'aprile 1953, in "Kunstchronik," VI, 1953, pp. 229-266.

599. *Vorromanische Kirchenbauten*, catalogo dei monumenti fino alla fine degli Ottoni, edito dal *Zentral Institut für Kunstgeschichte*, elaborato da FRIEDRICH OSWALD, LEO SCHAEFER, HANS RUDOLF SENNHAUSER, I, A-J, Monaco, Prestel Verlag, 1966.

600. WALKER (Robert M.), *Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel Manuscripts of the Carolingian Ada School*, in "The Art Bulletin," XXX, University of Chicago, 1948, pp. 1-10.

601. WALLACH (Luitpold), *The Unknown Author of the Libri Carolini*, in *Didascaliae, Studies in Honor of Anselm M. Albareda*, New York, Bernard Rosenthal, 1961, pp. 469-515.

602. WALLACH (Luitpold), *The Libri Carolini and Patristics Latin and Greek Prolegomena to a Critical Edition*, in *The Classical Tradition Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, New York, 1966, pp. 451-498.

603. WARNER (O.), *The Crystal of Lothair*, in "Apollo," LII, 1950, pp. 87 sgg.

604. WEBER (Louis), *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften*, I, *Jetzige Pariser Handschriften*, Metz-Francoforte, 1912.

605. WEITZEL (W.), *Die deutschen Kaiserpfalzen und Königshofe von 8. bis zur 16. Jahrhundert*, Halle, 1905.

606. WEITZMANN (Kurt), *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

607. WEIZSÄCKER (Heinrich), *Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibliothek*, in FRIEDRICH CLEMENS EBRARD, *Die Stadtbibliothek in Frankfurt am Main*, 1896, pp. 174-179.

608. WENTZEL (Hans), *Mittelalterlichen Gemmen in den Sammlungen Italiens*, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VII, 1956, pp. 239 sgg.

609. WENTZEL (Hans), *Die "croce del re Desiderio" in Brescia und die Kameen aus Glas und Glaspaste in frühen Mittelalter*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, Milano, 1962, pp. 303-320.

610. *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, Essen, 1956. (Catalogo d'esposizione.)

611. WERNER (Joachim), *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Monaco, 1954, pp. 23 sgg.

612. WERNER (Joachim), *Frühkarolingische Silberohrringe von Rastede. Beitrag zur Tierornamentik des Tassilokelches und verwandter Denkmäler*, in "Germania," XXXVII, 1959, pp. 179 sgg.

613. WESSEL (K.), *Das Mailänder Passionsdiptychon*, in "Zeitschrift für Kunstwerke," V, 1951, pp. 125 sgg.

614. WESTON (Karl E.), *The Illustrated Terence Manuscripts*, in "Harvard Studies in Classical Philology," XIV, 1903, pp. 38-54.

615. WESTON (Karl E.), *The Relation of the Scene Headings to the Miniatures in Manuscripts of Terence*, in "Harvard Studies in Classical Philology," XIV, 1903, pp. 54-174.

616. WEYRES (Wilhelm), *Der karolingische Dom von Köln*, in *Karl der Grosse*, III, "Karolingische Kunst," Düsseldorf, L. Schwann, 1965, pp. 383-424.

617. WILL (Ernest), *Recherches dans la collégiale de Saint-Quentin*, in "Cahiers archéologiques," IX, Parigi, Klincksieck, 1957, pp. 165-186.

618. WILL (Robert) e HIMLY (François-J.), *Les édifices religieux en Alsace à l'époque préromane (V^{e}-X^{e} siècle)*, in "Revue d'Alsace," XCIII, 1954, pp. 36-76.

619. WILMART (Dom André), *Dodaldus, clerc et scribe de Saint-Martin de Tours*, in "Speculum," VI, 1931, pp. 573-599.

620. WIRTH (K. A.), *Bemerkungen zum Nachleben Vitruvs im 9. und 10. Jahrhundert und zu den Schlestadter Vitruv Codex*, in "Kunstchronik," XX, 1967, pp. 281-291. (Nuova pubblicazione dei disegni di architettura studiati da VICTOR MORTET, in *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1898, p. 62.)

621. WIXOM (William D.), *Treasures from Mediaeval France*, Cleveland, Museum of Art, 1967.

622. WOODRUFF (Helen), *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, in "Art Studies," 1929, pp. 33 sgg.

623. WOODRUFF (Helen), *The Physiologus of Bern, a Survival of Alexandrian in a Ninth Century Manuscript*, in "The Art Bulletin," XIII, 1930, pp. 226-253.

624. WORMALD (Francis), *The Utrecht Psalter*, Utrecht, 1953. (Conferenza tenuta per gli Amici dell'Istituto di storia dell'arte di Utrecht.)

625. WRIGHT (D. H.), *The Codex Millenarius and its Model*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst," 3^{a} serie, XV, Monaco, 1964, pp. 37-55.

626. ZIMMERMANN (Ernst Heinrich), *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentralkommission," IV, Vienna, 1910, pp. 1-104.

627. ZIMMERMANN (Walter), *Ecclesia lignea und ligneis tabulis fabricata*, in "Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn," CLVIII, 1958, pp. 414-453, 1 carta.

628. *Zur Methodik und Auswertung von Grabungen im Bereich der Baukunst des Mittelalters*, colloquio tenuto a Monaco nel marzo 1955, in "Kunstchronik," VIII, 1955, pp. 113-163. *Centodieci piante di chiese dell'Alto Medioevo ritrovate durante scavi.*

Indice bibliografico

OPERE DI CARATTERE GENERALE

ARCHITETTURA

SCULTURA

PITTURA

ARTI DECORATIVE

I richiami numerici dei commentari della presente documentazione iconografica (dati a titolo di dimostrazione) rimandano sia alle pagine dell'opera, quando questo è precisato, sia alle rubriche di questa documentazione iconografica e alle illustrazioni corrispondenti

Documentazione iconografica

Frontespizio. Arte carolingia, scuola della Corte con influenze bizantine. AQUISGRANA. *Evangeli: i quattro evangelisti. (Cfr. 82.)* Inizio del IX secolo. Aquisgrana, cattedrale, tesoro, senza numero, fol. 14 v°. Miniatura su pergamena. 0,305 × 0,240 m. (Fot. Ann Münchow, Aquisgrana.)

1. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Porta di bronzo (particolare).* 800 c. In situ. Bronzo. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   Le porte di bronzo di Aquisgrana, come le mirabili balaustre della tribuna dello stesso metallo, non sono opere antiche riutilizzate. Eginardo afferma che furono eseguite su ordine di Carlomagno (Cfr. 35.)

2. Arte carolingia. **SAINT-RIQUIER.** *L'abbazia secondo una stampa antica.* Parigi, Bibliothèque Nationale. (Fot. Bibliothèque. Da Paul Petau, *De Nithardo Caroli Magni nepote ac tota ejusdem Nithardi presepia breve syntagma*, Parigi, 1613.)

   Da un manoscritto de La Cronique de Saint-Riquier, *scritta dal monaco Ariulfo verso il 1088 e scomparsa nell'incendio dell'abbazia nel 1719. Un'altra stampa ripresa dalla stessa miniatura è stata pubblicata da Mabillon. (Cfr. 340.)*

   Figurazione schematica delle tre chiese dell'abbazia unite da portici che formavano un triangolo all'interno del quale si elevavano gli edifici dell'abbazia. Quest'ultimi non sono rappresentati nel disegno. Gli scavi hanno rivelato che la chiesa di Notre-Dame in primo piano nel disegno, pur essendo un edificio a pianta centrale, non comportava delle cappelle radiali. (Cfr. 341, 364.)

3. Arte carolingia. **SAINT-DENIS, chiesa abbaziale, navata (consacrata nel 775).** *Base.* VIII secolo. Museo Lapidario di Saint-Denis vicino alla basilica. Pietra. Altezza: 0,60 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   Questa enorme base di pietra proveniente dalla chiesa di Saint-Denis è stata lungamente conservata nel Museo di Cluny. Altre due basi sono state ritrovate durante gli scavi condotti da Crosby. Queste basi della chiesa abbaziale scomparsa sopportavano colonne di marmo che Sugero afferma di aver riassestato. La base cubica ornata appartiene ad una vecchia tradizione. Se ne vedono esempi a Bari e nella chiesa di S. Apollinare in Classe a Ravenna. La decorazione della base di Saint-Denis somiglia molto a quella delle porte di bronzo della cappella di Aquisgrana.

4. Arte carolingia. **LORSCH, abbazia, porta trionfale.** *Decorazione dipinta della sala del primo piano.* Inizio del IX secolo c. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   Si hanno tutte le ragioni per supporre che questa sala abbia servito come luogo di ricevimento per gli ospiti di riguardo del monastero.

   La sala fu trasformata nel Medioevo in cappella dedicata agli Angeli. (Cfr. 55, 388.)

   Gli affreschi carolingi sono stati ritrovati sotto gli affreschi medievali che li ricoprivano. Questi affreschi costituiscono una decorazione di tipo classicheggiante e ci danno una idea quasi perfetta di quello che doveva essere l'aspetto interno dei palazzi carolingi.

   La decorazione a scacchiera si nota in un gran numero di pitture murali del Medioevo, nella Galilea di Tournus, a Puy, ecc. Affreschi di stile antico come questi dovevano essere indubbiamente numerosi negli edifici dell'epoca carolingia.

5. Arte carolingia. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *Decorazione delle volte.* IX secolo (prima dell'857). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

6. Arte carolingia. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte, oratorio di Saint-Etienne.** *L'arresto di santo Stefano.* IX secolo (prima dell'857). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   Situato nelle cripte di Saint-Germain ad Auxerre, nella parte nord-ovest, l'oratorio di Saint-Etienne conteneva un altare, oggi scomparso, che il vescovo Eribaldo, morto nell'857, aveva fatto decorare con un bassorilievo d'argento. Questo altare era probabilmente appoggiato contro il muro occidentale della navata laterale nord della cripta. La scena dell'arresto di santo Stefano è dipinta nella parte superiore di questo muro. (Cfr. 5.) La pittura è disposta in un semicerchio come per imitare la decorazione della volta di un'abside. La simmetria delle parti sinistra e destra della composizione è esageratamente marcata, come nel mosaico dell'abside principale di Germigny-des-Prés. (Cfr. 10.)

7. Arte carolingia. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *La lapidazione di santo Stefano alle porte di Gerusalemme.* IX secolo (prima dell'857). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   Le linee dominanti della composizione seguono le oblique di un quadrilatero molto largo di cui non è rimasto niente di visibile ma che si può ricostituire con certezza. Quando gli artisti carolingi dovevano decorare delle vaste superfici facevano ricorso, come costruttori di chiese e di palazzi, al tracciato regolatore ottenuto per mezzo di un semplice quadrilatero.

8. Arte carolingia. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *Pittura decorativa.* IX secolo (prima dell'857). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   A ragione è stato fatto un confronto tra le scene della vita di santo Stefano dipinte nelle cripte di Auxerre e le pitture dei manoscritti contemporanei. Ma la decorazione delle volte e degli archi non ha niente in comune con la miniatura e denota un'indipendenza dell'affresco in rapporto alle altre arti che è un'eredità o una rinascenza delle pratiche del mondo antico.

9. Arte carolingia. **MILANO, S. Satiro, cappella della Pietà.** *Pittura decorativa.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

   La chiesa di S. Satiro fu fatta costruire dal vescovo Ansperto (873-881). La cappella della Pietà annessa alla chiesa attuale, che è di epoca classica, data, con ogni probabilità, al tempo di questa costruzione della fine dell'epoca carolingia.

10. Arte carolingia. **GERMIGNY-DES-PRES, chiesa.** *Mosaico dell'abside.* 800 c. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

    Questa rappresentazione dell'Arca dell'alleanza, che non deve niente alle tecniche bizantine, come ha dimostrato André Grabar, è accompagnata da un'iscrizione metrica la cui traduzione è questa: "Guarda il santo Oracolo e i cherubini, contempla lo splendore dell'Arca di Dio e, a questa vista, pensa di toccare con le tue preghiere il Maestro del Tuono, e associa, ti prego, il nome di Teodulfo alle tue preghiere." (Cfr. 11.)

11. Arte carolingia. **GERMIGNY-DES-PRES, chiesa.** *Mosaico dell'abside (particolare): un angelo.* 800 c. In situ. *(Cfr. 10.)* (Fot. Giraudon.)

12. Arte carolingia. **SAINT-QUENTIN, chiesa collegiale, cripte.** *Mosaico del pavimento.* 814-876. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Gli scavi di Ernest Will (cfr. pp. 165-186 nella bibliografia n° 617) hanno dimostrato che questo mosaico apparteneva alla chiesa fatta costruire dal conte abate Fulrado, dall'814 all'826. La decorazione dei cerchi a stella allacciati gli uni agli altri ricorda quella della piccola cassa offerta da Mumm all'abbazia di Fleury o Saint-Benoît-sur-Loire. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *311; bibliografia n° 313.)*

13. **CASTELSEPRIO, S. Maria foris portas.** *Natività (particolare).* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La datazione di queste famose pitture scoperte nel 1944 è stata oggetto di appassionate discussioni. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *pp. 93 sgg.; bibliografia n° 313.)*

14. **CASTELSEPRIO, S. Maria foris portas.** *L'adorazione dei Magi.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La parola capolavoro, che raramente può essere impiegata per un affresco, è qui perfettamente adeguata. Bisogna sottolineare il carattere decisamente architettonico di queste composizioni che, disposte in pannelli successivi, si presentano male agli effetti dell'insieme.

15. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Veduta interna.* In situ. L'edificio disegna sul suolo un rettangolo di 18 m di lunghezza e 14,50 m di larghezza, all'interno, ed è diviso in una navata centrale, larga 7 m, e due navate laterali, termina a est con una abside con un arco rialzato di 5 m di diametro. (Fot. U.D.E. - La Photothèque.)

Il ritrovamento delle pitture e degli stucchi dell'antica chiesa abbaziale di S. Salvatore a Brescia è una delle più grandi scoperte del secolo. (Cfr. 274.) Il monastero fu fondato da Astolfo, re dei Longobardi, nel 753, ma la chiesa fu ricostruita e decorata all'inizio del IX secolo. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *p. 121; bibliografia n° 313.)*

16. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Affresco del muro sud.* Inizio del IX secolo. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

17. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Frammento di affresco.* Brescia, Museo cristiano. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

18. Arte carolingia. **MALLES, S. Benedetto, muro est.** *Un donatore.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La pianta di questo oratorio monastico dei primi anni del IX secolo è rettangolare e non misura, all'interno, che 4,80 m di larghezza. La sua posizione su una strada allora molto battuta per entrare in Italia e raggiungere Milano o Roma spiega la ricchezza della sua decorazione. (Cfr. 19.) Alcuni frammenti della transenna sono oggi conservati al Museo di Bolzano, come un certo numero di rilievi in stucco che rivestivano il muro orientale del santuario. (Cfr. 25.) La colonna vi era associata a figure di animali e a teste umane. Altre teste di stucco della stessa epoca sono state trovate a Disentis, un monastero fondato nel VII secolo. È probabile che questa fragile decorazione, ravvivata da vivaci colori, sia stata applicata all'inizio del IX secolo ad altri edifici religiosi della stessa regione.

19. Arte carolingia. **MALLES, S. Benedetto, muro est.** *Nicchie che formano absidi.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Alcuni hanno voluto vedere, senza dubbio a torto, una raffigurazione di Carlomagno nell'immagine del guerriero di alto rango dipinto sul muro orientale vicino ad un affresco che rappresenta un abate che offre a Dio un modello dell'edificio. (Cfr. 18.)

20. Arte carolingia. **MÜSTAIR, chiesa di S. Giovanni.** *Affresco del muro nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La pianta (cfr. 350) e la veduta dell'alzato esterno mettono in rilievo le caratteristiche di questa grande navata rettangolare coperta in legno e terminante a est con tre absidi. La divisione in navata centrale e navate laterali non risale che al Medioevo. Le pitture murali, disposte a fasce sovrapposte, avevano dunque un valore decorativo e didattico che oggi non hanno più. Come in molte chiese dell'epoca merovingia (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *343/352; bibliografia n° 313), portici laterali si appoggiavano a questa vasta chiesa monastica dei primi del IX secolo.*

21. Arte carolingia. **MÜSTAIR, chiesa di S. Giovanni.** *Abside nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Al capocroce della chiesa, una parte di affreschi dell'inizio del IX secolo è stata ricoperta durante il Medioevo da altre pitture. Pesanti restauri moderni hanno alterato ancora il carattere di una decorazione dipinta particolarmente rappresentativa dell'epoca carolingia. (Cfr. 275, 350.)

22. Arte carolingia. **MÜSTAIR, chiesa di S. Giovanni, muro nord.** *Scene della vita di Cristo.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

A questo edificio si potrebbe applicare la descrizione dell'abbazia di Saint-Faron a Meaux lasciataci da un poeta anonimo del IX secolo: "Nella volta dell'abside appariva una figura dipinta su un fondo stellato, Cristo Maestro. Sui muri si succedono storie sacre, le belle finestre e la raffigurazione dei Padri e dei Pontefici." (Cfr. L. de l'Isle, Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, *III, Parigi, 1881, p. 264.)*

23. **MÜSTAIR, chiesa di S. Giovanni, muro ovest.** *Il Giudizio finale (particolare).* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Prima di essere scolpito nella facciata delle chiese romane, il Giudizio finale è stato rappresentato in pittura all'interno del muro occidentale nelle chiese dell'epoca carolingia. A Müstair i particolari sono di mediocre qualità, ma la composizione generale ha un senso di grandiosità.

24. **METZ, antica chiesa di Saint-Pierre-en-Citadelle.** *Lastre di transenna.* Metz, Museo centrale. Pietra. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Bisogna accostare a queste lastre di transenna il bassorilievo della stessa epoca, ugualmente scoperto nel 1895 nel pavimento della chiesa di Saint-Pierre-en-Citadelle e che è stato pubblicato da W. F. Volbach. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *291; bibliografia n° 313.) Queste sculture, che sono state considerate per lungo tempo appartenenti all'epoca merovingia, non sono in realtà anteriori alla fine dell'VIII secolo. Effettivamente sono state trovate lastre di transenna perfettamente simili a Cheminot, a 25 km da Metz, villa reale donata nel 783 all'abbazia di Saint-Arnoul a Metz, che costruì una chiesa.*

25. **MALLES, S. Benedetto.** *Lastre di transenna.* Bolzano, Museo. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questo bassorilievo non è la faccia anteriore di un altare come aveva creduto Garber. M. Rasmo, conservatore del Museo di Bolzano, ha dimostrato che apparteneva a una transenna, proponendo inoltre delle ricostruzioni intelligenti della decorazione in stucco. (Cfr. 18.)

26. **AIX-EN-PROVENCE.** *Lastra di transenna.* Aix-en-Provence, Musée Granet. Marmo bianco. Altezza: 0,875 m; larghezza 0,715 m; spessore: 0,07 m. (Fot. Musée-Henri Ely, Aix-en-Provence.)

27. **SCHÄNIS, chiesa, cripta.** *Lastre di transenna utilizzate come faccia anteriore di altare.* In situ. (Fot. Bernhard Nobel, Flawil.)

La chiesa parrocchiale di Schänis è l'antica chiesa di un monastero di suore fondato e costruito nel primo quarto del IX secolo da Unfrido, conte d'Istria e poi delle due Rezie. Le lastre di marmo bianco, che decorano oggi l'altare della cripta, sono state trovate verso il 1910 durante gli scavi e i sondaggi della chiesa alta. Lo studio di queste sculture, che datano certamente all'inizio del IX secolo, è servito come punto di partenza a Maurice Prou per la sua celebre pubblicazione del 1912 sulle transenne ornate a intrecci.

28. **MILANO, S. Ambrogio, cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro.** *Lastra di transenna utilizzata come faccia anteriore di altare.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

29. *Modello del reliquiario di Eginardo.* Parigi, collezione privata. (Fot. U. D.F. - La Photothèque.)

Verso l'828, Eginardo donò a Saint-Servais a Maestricht, di cui era abate, un reliquiario d'argento a forma d'arco di trionfo classico che misurava 11 pollici di altezza, ossia circa 0,30 m. Sulla sommità dell'arco si leggeva la seguente iscrizione: AD TROPAEUM AETERNAE VICTORIAE SUSTINENDUM EINHARDUS PECCATOR HUNC ARCUM PONERE AC DEO DEDICARE CURAVIT.
Questo reliquiario scomparve durante la Rivoluzione; ma, nel 1944, il conte di Montesquiou-Fezensac ne ha ritrovato nella Biblioteca Nazionale un antico disegno che ha permesso allo stesso modo di un modello per traforo da bambini di ricostruirne il modello. Alcune scene erano raffigurate a sbalzo sulle placche d'argento applicate sull'anima di legno. Vi è anche un gruppo di scene e di personaggi particolarmente preziosi per la nostra conoscenza dell'iconografia carolingia. Vanno notate soprattutto le figure di due cavalieri — Costantino e il sovrano regnante — poste l'una di fronte all'altra nell'interno dell'arco. È l'origine della rappresentazione delle statue equestri di Costantino sulle facciate delle chiese romane. Il reliquiario di Maestricht evoca inoltre per noi i bozzetti che erano allora in uso per facilitare la costruzione delle chiese, come un testo ci tramanda a proposito della ricostruzione e dell'ampliamento della chiesa abbaziale di Saint-Germain ad Auxerre.

30. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Parapetto di bronzo.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Si sa attraverso Eginardo che gli splendidi parapetti di bronzo della tribuna della cappella di Aquisgrana furono eseguiti su ordine di Carlomagno. (Cfr. 35.)
Da un confronto delle nostre fotografie appare l'abilità nell'imitazione dei monumenti antichi. Questa fedeltà non può essere dovuta a un fenomeno di semplice sopravvivenza di pratiche antiche. Si tratta indubbiamente di un saggio riuscitissimo di "rinascenza." Gli architetti del XVI secolo sapranno copiare meno bene i vitrei romani.

31. *Lastra scolpita (particolare).* Gussago, S. Maria Vecchia. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Don G. Pottieri, curato di Gussago, tiene a farci sapere che questa lastra potrebbe provenire dall'abbazia di Leno.

32. **NIMES, Maison Carrée.** *Trabeazione (particolare). (Cfr. 55, 56.)* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

33. **LORSCH, abbazia, porta trionfale.** *Facciata ovest (particolare).* (Cfr. 55, 56.) In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

34. **SAN GALLO.** *Pianta generale dell'abbazia (progetto).* San Gallo, Stiftsbibliothek. (Fot. Bibliothek - Gebrüder zum Bühl, San Gallo.)

Questo celebre disegno è stato tracciato a inchiostro rosso su cinque fogli di pergamena cuciti insieme. Il tutto misura 1,10 m di lunghezza e 0,75 m di larghezza. Vi si trova una dedica a Gozbergo, abate di San Gallo dall'816 all'837, che ci informa come questa pianta della disposizione degli edifici — un disegno di massima, diremmo oggi — sia stata eseguita da un anonimo abbastanza importante da poter applicare l'abate di San Gallo "figlio mio." La cronaca del monastero riporta che la costruzione della chiesa fu cominciata nell'830. La pianta dunque è stata disegnata fra l'816 e l'830, ed è stata così accuratamente meditata che dà per la chiesa due progetti di diverse dimensioni. La figura 342 riporta le principali didascalie.

35. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Veduta dell'interno.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Eginardo (cfr. bibliografia n° 182, cc. 17, 26) cita tra le più importanti costruzioni fatte realizzare da Carlomagno la "mirabile" basilica costruita ad Aquisgrana in onore della Vergine. "Egli l'ornò d'oro e d'argento e di candelabri, ed anche di balaustre e di porte di bronzo massiccio." (Cfr. 1, 30.) E aggiunge: "Non potendo procurarsi altrove le colonne e i marmi necessari alla sua costruzione egli li fece venire da Roma e da Ravenna." Il papa Adriano I verso il 787 gliene diede infatti l'autorizzazione. La costruzione, che forse non fu cominciata prima dell'anno 790, non era ancora terminata nel 798. Una iscrizione, scomparsa, dava il nome dell'architetto, Eude di Metz. Tra le numerose analogie che questo notevole monumento presenta con le coeve costruzioni edificate in Gallia, si notano qui la pianta poligonale (cfr. 365), le porte, e il pilastro cruciforme. L'associazione della volta trasversale e dell'arco di spartimento, di cui la tribuna di Aquisgrana costituisce il più antico esempio conosciuto, si ritrova nell'XI secolo nella galilea della chiesa abbaziale di Saint-Philibert a Tournus. È probabile che in Gallia, durante l'epoca carolingia, sia stata usata in altri monumenti oltre che nella cappella palatina di Aquisgrana.

36. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *La cupola.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La cupola copre lo spazio di più di 16 m di diametro. La sua struttura affusolata ricorda le volte del Basso Impero (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *note; bibliografia n° 313), ma anche quella di altri monumenti dell'Alto Medioevo. (Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *112.) Il mosaico della cupola, eseguito dal 1870 al 1873 dall'impresa Salviati di Venezia, va annoverato tra gli eccessivi restauri di cui fu oggetto nel XIX secolo la cappella palatina di Aquisgrana, elevata a cattedrale dopo il 1821.*
Il mosaico antico, mascherato nel 1730 da una decorazione di stucco, è conosciuto solo attraverso un disegno pubblicato dal Ciampini nel 1699 e attraverso alcuni schizzi del Peiresc. (Cfr. pp. 132-140 nella bibliografia n° 294.) Si trattava di un'opera grandiosa di cui un'immagine di Cristo alta quasi 4 m costituiva il centro. Cristo le cui spalle erano coperte da un mantello color porpora alzava la mano destra per benedire. Dietro il suo trono

apparava il globo del Mondo, rappresentato da zone circolari di cinque colori diversi. Ai suoi piedi, suddivisi tutt'intorno alla cupola, i ventiquattro vecchi dell'Apocalisse a grandezza naturale e vestiti di tuniche bianche si alzavano dal loro trono per tendere a Cristo le loro corone d'oro arricchite di gemme. Il tutto si distaccava su un fondo chiaro "in mosaico d'azzurro stellato d'oro."

37. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Deambulatorio.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questa struttura del deambulatorio coperta da volte a crociera senza archi trasversali raggiunge la perfezione. Si noterà, come a Saint-Médard a Soissons (cfr. 45), la presenza di archi longitudinali, sostegni laterali che avranno un ruolo essenziale nella realizzazione della volta su crociere ogivali, realizzata nell'Ile-de-France nel XII secolo.

38. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Tribuna.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Ho fatto notare più avanti (cfr. 35) come la copertura a volte della cappella sia stata realizzata associando l'arco di spartimento della volta trasversale. Le volte sembrano essere posteriori di qualche anno agli archi di spartimento, i quali dunque dovevano essere stati progettati per sopportare una semplice copertura a capriate. Si tratta di una soluzione che è esistita in Francia durante l'epoca romanica, come a Dangeau (Eure-et Loire).

39. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina, tribuna.** *Il trono imperiale.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il trono di pietra risale probabilmente allo stesso tempo di Carlomagno. È situato nella tribuna di fronte all'altare, secondo la tradizione del Basso Impero e che continuerà nel Medioevo nelle sante cappelle a due piani. La loggia imperiale di Aquisgrana era collegata direttamente al palazzo da una galleria di legno a più piani costruita sul lato occidentale della grande corte interna.

40-41. **GERMIGNY-DES-PRES.** *La chiesa prima della ricostruzione. Arcatella dell'abside.* (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Da acquarelli degli architetti Delton (1841) e Lisch (1873). Questa chiesa deve la sua origine alla villa che Teodulfo, Missus Dominicus *di Carlomagno, vescovo di Orléans e abate di Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), fece costruire sulla Loira come residenza estiva. Secondo l'iscrizione dell'XI secolo sarebbe stata consacrata nell'806. Incendiata dai Normanni, trasformata in chiesa priorale nel 1067, aumentata più tardi di una navata per divenire chiesa parrocchiale, fu completamente e inesattamente ricostruita dal 1867 al 1876. Nell'edificio attuale non furono ricollocati che il mosaico absidale (cfr. 10) e i coronamenti di quattro pilastri centrali (cfr. 251). Antichi rilievi e gli scavi del 1930 (cfr. pp. 540 sgg. nella bibliografia n° 125) ci permettono di conoscere almeno in gran parte la disposizione antica.*

42. **GERMIGNY-DES-PRES,** *La chiesa dopo la ricostruzione. Veduta interna presa da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La pianta (cfr. 367) di questo oratorio, completamente coperto da cupole e da volte a botte, si ritrova tra i confini dell'Impero romano durante il Basso Impero (cfr. 373). Si devono ad una variante di questa pianta alcuni degli edifici di scuola armena del VII secolo. Questa pianta deve essere esistita anche a Roma, ed è stata imitata da architetti del Rinascimento.

43. **GERMIGNY-DES-PRES,** *La chiesa dopo la ricostruzione. Veduta interna presa da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Si notano, all'inizio dell'abside, le corte colonne abbinate, che ricordano gli ordini sovrapposti dell'arte classica. La stessa disposizione si ritrova in un edificio contemporaneo — forse lievemente anteriore, — le cripte di Saint-Laurent a Grenoble. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *112-113; bibliografia n° 313.) Un altro elemento architettonico molto importante, la cui esistenza in Gallia all'inizio del IX secolo ci è confermata dall'antica chiesa di Germigny-des-Pres, è la cupola su trombe (cfr. 372), anch'essa retaggio dell'architettura del Basso Impero (battistero di Napoli).*

44. Arte carolingia. **MILANO, San Satiro, cappella della Pietà.** *Veduta interna presa da ovest* (cfr. 368). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

45. **SOISSONS, chiesa abbaziale di Saint-Médard, cripte.** *Veduta interna presa da nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Come ho dimostrato (cfr. pp. 123-124 nella bibliografia n° 309), fu la traslazione delle reliquie di san Sebastiano e di san Gregorio, nell'826, da Roma a Soissons, che, a causa del grande concorso di popolo, indusse i monaci di Saint-Médard a ricostruire la loro chiesa abbaziale, la cui cripta fu terminata nell'891. (Cfr. 249, 359.)

46. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale.** *Cripte.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La villa di Déas fu donata nel 677 all'abbazia di Noirmoutier. Un "nuovo monastero" vi fu costruito nell'819 come eventuale rifugio ai monaci di Noirmoutier minacciati dai Normanni. Il transetto della chiesa attuale risale a quest'epoca. Nell'836 i monaci di Noirmoutier si rifugiarono a Déas con le reliquie del loro patrono, san Filiberto; per collocarle degnamente furono costruite, dell'insieme, in due tempi; dall'847 all'857, le cripte ancora oggi esistenti (cfr. 349). Pierre Lebouteux ha dimostrato di recente (cfr. bibliografia n° 364) che la confessione (cfr. 59) e la navata (cfr. 58) non furono costruite che alla fine dell'XI secolo, quando i monaci di Tournus presero possesso dell'antica abbazia per stabilirvi uno dei loro principali priori e per instaurarvi il culto di san Filiberto.

47. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale, cripte.** *Cappella di Saint-Sauveur vista da est.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questo oratorio, orientato a occidente, si trova all'estremità orientale delle cripte costruite dall'847 all'853. La struttura è massiccia ma sapiente. (Cfr. 349.)

48. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain.** *Cripte, parte orientale.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Veduta del passaggio coperto a volta che unisce il deambulatorio della confessione alla rotonda orientale ricostruita nel XIV secolo. Le cripte di Saint-Germain ad Auxerre furono cominciate nell'841 e compiute nell'860 circa. Il pilastro cruciforme, le volte a crociera e la modanatura annunciano le realizzazioni del periodo romanico.

49. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *Pilastro all'inizio del deambulatorio.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Si tratta di un'imitazione in pietra marcatamente barbarica di un capitello ionico dell'epoca classica; di qualità molto inferiore rispetto ai capitelli in marmo eseguiti nel VI e nel VII secolo nei laboratori del sud-ovest della Gallia. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *34-37, 49-50, 80-82, bibliografia n° 313.) Dopo le invasioni arabe e le agitazioni dell'VIII secolo, i laboratori dei marmorari cessarono di funzionare. La riutilizzazione di marmi antichi diviene, di conseguenza, sempre meno frequente. Le vecchie tecniche sono sostituite dalle nuove, ed è per questo che il pilone di pietra fatto di filari sovrapposti e l'alto abaco a sagome multiple, che diverranno di uso comune ovunque nell'XI e nel XII secolo, compaiono già nella cripta carolingia di Auxerre.*

50. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *La confessione vista da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

In questa confessione — parte centrale dell'insieme delle cripte, detta conditorium *o Santo dei Santi — il 6 gennaio 860, in presenza di Carlo il Calvo, fu solennemente deposta la tomba contenente i resti di san Germano.*

I capitelli in pietra e stucco, scolpiti con evidente abilità, sopportano due architravi classicheggianti fatti di travi di quercia eseguiti mirabilmente. (Cfr. 345.)

La parte orientale, dove si trovano un altare e la tomba di san Germano, ha subito numerosi cambiamenti durante il Medioevo.

51. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Facciata.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

*L'abbazia di Corvey (*Corbeia nova*) fu fondata nell'822 dai monaci di Corbie, in Piccardia, di cui conservò il nome. L'imponente costruzione che precede la chiesa nella parte ovest misura 18 m di larghezza e comprende, al pianoterra, un passaggio coperto con volte a crociera, chiamato* crypta *durante il Medioevo, fiancheggiato da due torri quadrate; al di sopra, si erge un'immensa tribuna a due piani che, un tempo, era sormontata da una terza torre. Cominciata nell'873 questa costruzione fu consacrata nell'885. In questo periodo la facciata e le torri erano un po' più basse di oggi, in quanto le parti alte sono state rimaneggiate o rialzate, a partire dalla sommità del frontone dell'avancorpo, al tempo di Wiboldo, abate di Stavelot e di Corvey, che nel 1146 chiamò per questo scopo due capimastri della sua prima abbazia.*

52. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Pianoterra del portico.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Paragonando la scultura con quella delle cripte di Saint-Germain ad Auxerre (cfr. 48-50), si possono giudicare i progressi compiuti in pochi anni dai laboratori carolingi. L'arte degli Ottoni del X e dell'XI secolo aggiungerà poco a queste realizzazioni dell'ultimo quarto del IX secolo, completo, e questo va però sottolineato, in una regione preservata dalle devastazioni dei Normanni. (Cfr. 347, 360.)

53-54. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Tribuna del portico.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questa tribuna era consacrata a san Giovanni Battista, come quella di Saint-Germain ad Auxerre.

Ad Auxerre vi si trovava un altare dedicato al Battista, e la tribuna della cattedrale di Reims conteneva un battistero. Una delle funzioni della tribuna occidentale durante l'epoca carolingia sembra sia stata quella di accogliere nella parte ovest della chiesa il servizio parrocchiale di cui già si occupavano i monasteri benedettini. Questo si sa con certezza per Saint-Riquier, e la pianta di San Gallo lo suggerisce. Le vaste galilee delle chiese monastiche benedettine dell'XI e XII secolo furono costruite per ospitare i laici quando i monaci, lasciata la clausura del coro, facevano processioni o celebravano uffici religiosi nella navata e, durante l'epoca carolingia, la tribuna aveva la stessa funzione di servire da loggia ai grandi personaggi e ai dignitari. In uno dei suoi scritti, Eginardo dice di possedere un posto a suo nome nella tribuna della chiesa di Seligenstadt. Oggi si è molto discusso fra eruditi intorno alla funzione di queste costruzioni poste nella parte occidentale delle chiese caroline, e che i tedeschi chiamano Westwerk. *La diversità delle soluzioni proposte dagli archeologi per sostenere le loro opinioni è una prova della ricchezza d'invenzione dell'architettura religiosa dell'epoca carolingia.*

55-56. **LORSCH, abbazia.** *Porta trionfale vista da sud-ovest e da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il primo monastero fu fondato nel 763. (Cfr. 336 A e B.) Le fondamenta si sono potute riconoscere nel corso di scavi fatti nel 1882, in quanto questo primo edificio venne trasferito nel 777 in un luogo più sano situato a breve distanza dal primo. L'abate Heinrich (778-784) fece costruire la chiesa del nuovo monastero, che subì in seguito molti rimaneggiamenti. Questa chiesa era preceduta da un vasto atrio all'estremità del quale fu costruita — come un arco di trionfo romano all'entrata di un foro — una porta trionfale detta Torhalle *dagli archeologi tedeschi. (Cfr. 337 A e B, 338.) Abbiamo ammirato (cfr. 4) la sorprendente decorazione interna della sala superiore. L'esterno non è meno notevole. Esso deriva, come un edificio quasi contemporaneo, il battistero di Saint-Jean di Poitiers (cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *45-48; bibliografia n° 313), da monumenti pubblici del Basso Impero di cui ci si sforzò di far rivivere gli aspetti esemplari. Le mezze colonne sono certamente la copia di un modello antico non compreso, perché la mezza colonna è applicata contro il muro e non fa corpo con questo. Anche la decorazione generale è un'imitazione dell'antico. (Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *32-33, 234-244.) Si ritrova esattamente la stessa sovrapposizione di pietre tagliate a quadrati, a losanghe e a poligoni nel muro occidentale delle cripte di Jouarre. (Cfr. 79 nella bibliografia n° 313.)*

57. **BEAUVAIS, Notre-Dame de la Basse-Oeuvre.** *Veduta esterna del lato sud.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

*Come ho già dimostrato (cfr. pp. 35-36 nella bibliografia n° 295), questa chiesa del gruppo episcopale di Beauvais fu edificata probabilmente fra il 949 e il 988. Scavi e sondaggi, che hanno liberato in particolare la soglia di una porta laterale, sembrano confermare questa datazione. Come in molte costruzioni del X secolo, vi si vede l'*opus mixtum *di pietra e mattoni. La parte più antica dei muri presenta una bella regolarità, ma non vi è nessuna scultura. Quelle della facciata datano al XII secolo.*

58-59. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale.** *Transetto visto da sud-est - Cripte, la confessione romana.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La fotografia non mostra che una piccola parte della navata che è stata attribuita, come il transetto, ai primi anni del IX secolo. Gli archi a risalto di questa navata non possono quindi datare all'inizio dell'epoca carolingia. Pierre Lebouteux ha dimostrato di recente che altri indizi confermano la loro data tarda.

Restituendo alla venerazione delle folle la grande chiesa del loro priorato nel paese nantese, i monaci di Tournus hanno voluto armonizzare la nuova navata col transetto e il coro, usando lo stesso apparato di mattoni e pietra. Un sondaggio di Lebouteux ha dimostrato che la confessione coperta con volte a crociera e la tomba che es-

appariva il globo del Mondo, rappresentato da zone circolari di cinque colori diversi. Ai suoi piedi, suddivisi tutt'intorno alla cupola, i ventiquattro vecchi dell'Apocalisse a grandezza naturale e vestiti di tuniche bianche si alzavano dal loro trono per tendere a Cristo le loro corone d'oro arricchite di gemme. Il tutto si distaccava su un fondo chiaro "in mosaico d'azzurro stellato d'oro."

37. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Deambulatorio.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questa struttura del deambulatorio coperta da volte a crociera senza archi trasversali raggiunge la perfezione. Si noterà, come a Saint-Médard a Soissons (cfr. 45), la presenza di archi longitudinali, sostegni laterali che avranno un ruolo essenziale nella realizzazione della volta su crociere ogivali, realizzata nell'Ile-de-France nel XII secolo.

38. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Tribuna.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Ho fatto notare più avanti (cfr. 35) come la copertura a volte della cappella sia stata realizzata associando l'arco di spartimento della volta trasversale. Le volte sembrano essere posteriori di qualche anno agli archi di spartimento, i quali dunque dovevano essere stati progettati per sopportare una semplice copertura a capriate. Si tratta di una soluzione che è esistita in Francia durante l'epoca romanica, come a Dangeau (Eure-et Loire).

39. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina, tribuna.** *Il trono imperiale.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il trono di pietra risale probabilmente allo stesso tempo di Carlomagno. È situato nella tribuna di fronte all'altare, secondo la tradizione del Basso Impero e che continuerà nel Medioevo nelle sante cappelle a due piani. La loggia imperiale di Aquisgrana era collegata direttamente al palazzo da una galleria di legno a più piani costruita sul lato occidentale della grande corte interna.

40-41. **GERMIGNY-DES-PRES.** *La chiesa prima della ricostruzione. Arcatella dell'abside.* (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Da acquarelli degli architetti Delton (1841) e Lisch (1873). Questa chiesa deve la sua origine alla villa che Teodulfo, Missus Dominicus *di Carlomagno, vescovo di Orléans e abate di Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), fece costruire sulla Loira come residenza estiva. Secondo l'iscrizione dell'XI secolo sarebbe stata consacrata nell'806. Incendiata dai Normanni, trasformata in chiesa priorale nel 1067, aumentata più tardi di una navata per divenire chiesa parrocchiale, fu completamente e inesattamente ricostruita dal 1867 al 1876. Nell'edificio attuale non furono ricollocati che il mosaico absidale (cfr. 10) e i coronamenti di quattro pilastri centrali (cfr. 251). Antichi rilievi e gli scavi del 1930 (cfr. pp. 540 sgg. nella bibliografia n° 125) ci permettono di conoscere almeno in gran parte la disposizione antica.*

42. **GERMIGNY-DES-PRES,** *La chiesa dopo la ricostruzione. Veduta interna presa da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La pianta (cfr. 367) di questo oratorio, completamente coperto da cupole e da volte a botte, si ritrova tra i confini dell'Impero romano durante il Basso Impero (cfr. 373). Si devono ad una variante di questa pianta alcuni degli edifici di scuola armena del VII secolo. Questa pianta deve essere esistita anche a Roma, ed è stata imitata da architetti del Rinascimento.

43. **GERMIGNY-DES-PRES,** *La chiesa dopo la ricostruzione. Veduta interna presa da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Si notano, all'inizio dell'abside, le corte colonne abbinate, che ricordano gli ordini sovrapposti dell'arte classica. La stessa disposizione si ritrova in un edificio contemporaneo — forse lievemente anteriore, — le cripte di Saint-Laurent a Grenoble. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *112-113; bibliografia n° 313.) Un altro elemento architettonico molto importante, la cui esistenza in Gallia all'inizio del IX secolo ci è confermata dall'antica chiesa di Germigny-des-Pres, è la cupola su trombe (cfr. 372), anch'essa retaggio dell'architettura del Basso Impero (battistero di Napoli).*

44. Arte carolingia. **MILANO, San Satiro, cappella della Pietà.** *Veduta interna presa da ovest* (cfr. 368). In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

45. **SOISSONS, chiesa abbaziale di Saint-Médard, cripte.** *Veduta interna presa da nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Come ho dimostrato (cfr. pp. 123-124 nella bibliografia n° 309), fu la traslazione delle reliquie di san Sebastiano e di san Gregorio, nell'826, da Roma a Soissons, che, a causa del grande concorso di popolo, indusse i monaci di Saint-Médard a ricostruire la loro chiesa abbaziale, la cui cripta fu terminata nell'891. (Cfr. 249, 359.)

46. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale.** *Cripte.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La villa di Déas fu donata nel 677 all'abbazia di Noirmoutier. Un "nuovo monastero" vi fu costruito nell'819 come eventuale rifugio ai monaci di Noirmoutier minacciati dai Normanni. Il transetto della chiesa attuale risale a quest'epoca. Nell'836 i monaci di Noirmoutier si rifugiarono a Déas con le reliquie del loro patrono, san Filiberto; per collocarle degnamente furono costruite, almeno in due tempi, dall'847 all'857, le cripte ancora oggi esistenti (cfr. 349). Pierre Lebouteux ha dimostrato di recente (cfr. bibliografia n° 364) che la confessione (cfr. 59) e la navata (cfr. 58) non furono costruite che alla fine dell'XI secolo, quando i monaci di Tournus presero possesso dell'antica abbazia per stabilirvi uno dei loro principali priori e per instaurarvi il culto di san Filiberto.

47. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale, cripte.** *Cappella di Saint-Sauveur vista da est.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questo oratorio, orientato a occidente, si trova all'estremità orientale delle cripte costruite dall'847 all'853. La struttura è massiccia ma sapiente. (Cfr. 349.)

48. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain.** *Cripte, parte orientale.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Veduta del passaggio coperto a volta che unisce il deambulatorio della confessione alla rotonda orientale ricostruita nel XIV secolo. Le cripte di Saint-Germain ad Auxerre furono cominciate nell'841 e compiute nell'860 circa. Il pilastro cruciforme, le volte a crociera e la modanatura annunciano le realizzazioni del periodo romanico.

49. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *Pilastro all'inizio del deambulatorio.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Si tratta di un'imitazione in pietra marcatamente barbarica di un capitello ionico dell'epoca classica; di qualità molto inferiore rispetto ai capitelli in marmo eseguiti nel VI e nel VII secolo nei laboratori del sud-ovest della Gallia. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *34-37, 49-50, 80-82, bibliografia n° 313.) Dopo le invasioni arabe e le agitazioni dell'VIII secolo, i laboratori dei marmorari cessarono di funzionare. La riutilizzazione di marmi antichi diviene, di conseguenza, sempre meno frequente. Le vecchie tecniche sono sostituite dalle nuove, ed è per questo che il pilone di pietra fatto di filari sovrapposti e l'alto abaco a sagome multiple, che diverranno di uso comune ovunque nell'XI e nel XII secolo, compaiono già nella cripta carolingia di Auxerre.*

50. **AUXERRE, chiesa abbaziale di Saint-Germain, cripte.** *La confessione vista da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

In questa confessione — parte centrale dell'insieme delle cripte, detta conditorium *o Santo dei Santi — il 6 gennaio 860, in presenza di Carlo il Calvo, fu solennemente deposta la tomba contenente i resti di san Germano.*

I capitelli in pietra e stucco, scolpiti con evidente abilità, sopportano due architravi classicheggianti fatti di travi di quercia eseguiti mirabilmente. (Cfr. 345.)

La parte orientale, dove si trovano un altare e la tomba di san Germano, ha subito numerosi cambiamenti durante il Medioevo.

51. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Facciata.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

L'abbazia di Corvey (Corbeia nova) *fu fondata nell'822 dai monaci di Corbie, in Piccardia, di cui conservò il nome. L'imponente costruzione che precede la chiesa nella parte ovest misura 18 m di larghezza e comprende, al pianoterra, un passaggio coperto con volte a crociera, chiamato* crypta *durante il Medioevo, fiancheggiato da due torri quadrate; al di sopra, si erge un'immensa tribuna a due piani che, un tempo, era sormontata da una terza torre. Cominciata nell'873 questa costruzione fu consacrata nell'885. In questo periodo la facciata e le torri erano un po' più basse di oggi, in quanto le parti alte sono state rimaneggiate o rialzate, a partire dalla sommità del frontone dell'avancorpo, al tempo di Wiboldo, abate di Stavelot e di Corvey, che nel 1146 chiamò per questo scopo due capimastri della sua prima abbazia.*

52. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Pianoterra del portico.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Paragonando la scultura con quella delle cripte di Saint-Germain ad Auxerre (cfr. 48-50), si possono giudicare i progressi compiuti in pochi anni dai laboratori carolingi. L'arte degli Ottoni del X e dell'XI secolo aggiungerà poco a queste realizzazioni dell'ultimo quarto del IX secolo, compiute, e questo va però sottolineato, in una regione preservata dalle devastazioni dei Normanni. (Cfr. 347, 360.)

53-54. **CORVEY, chiesa abbaziale.** *Tribuna del portico.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questa tribuna era consacrata a san Giovanni Battista, come quella di Saint-Germain ad Auxerre.

Ad Auxerre vi si trovava un altare dedicato al Battista, e la tribuna della cattedrale di Reims conteneva un battistero. Una delle funzioni della tribuna occidentale durante l'epoca carolingia sembra sia stata quella di accogliere nella parte ovest della chiesa il servizio parrocchiale di cui già si occupavano i monasteri benedettini. Questo si sa con certezza per Saint-Riquier, e la pianta di San Gallo lo suggerisce. Le vaste galilee delle chiese monastiche benedettine dell'XI e XII secolo furono costruite per ospitare i laici quando i monaci, lasciata la clausura del coro, facevano processioni o celebravano uffici religiosi nella navata e, durante l'epoca carolingia, la tribuna aveva la stessa funzione di servire da loggia ai grandi personaggi e ai dignitari. In uno dei suoi scritti, Eginardo dice di possedere un posto a suo nome nella tribuna della chiesa di Seligenstadt. Oggi si è molto discusso fra eruditi intorno alla funzione di queste costruzioni poste nella parte occidentale delle chiese carolinge, e che i tedeschi chiamano Westwerk. *La diversità delle soluzioni proposte dagli archeologi per sostenere le loro opinioni è una prova della ricchezza d'invenzione dell'architettura religiosa dell'epoca carolingia.*

55-56. **LORSCH, abbazia.** *Porta trionfale vista da sud-ovest e da ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il primo monastero fu fondato nel 763. (Cfr. 336 A e B.) Le fondamenta si sono potute riconoscere nel corso di scavi fatti nel 1882, in quanto questo primo edificio venne trasferito nel 777 in un luogo più sano situato a breve distanza dal primo. L'abate Heinrich (778-784) fece costruire la chiesa del nuovo monastero, che subì in seguito molti rimaneggiamenti. Questa chiesa era preceduta da un vasto atrio all'estremità del quale fu costruita — come un arco di trionfo romano all'entrata di un foro — una porta trionfale detta Torhalle *dagli archeologi tedeschi. (Cfr. 337 A e B, 338.) Abbiamo ammirato (cfr. 4) la sorprendente decorazione interna della sala superiore. L'esterno non è meno notevole. Esso deriva, come ad un edificio quasi contemporaneo, il battistero di Saint-Jean di Poitiers (cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *45-48; bibliografia n° 313), da monumenti pubblici del Basso Impero di cui ci si sforzò di far rivivere gli aspetti esemplari. Le mezze colonne sono certamente la copia di un modello antico non compreso, perché la mezza colonna è applicata contro il muro e non fa corpo con questo. Anche la decorazione generale è un'imitazione dell'antico. (Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *32-33, 234-244.) Si ritrova esattamente la stessa sovrapposizione di pietre tagliate a quadrati, a losanghe e a poligoni nel muro occidentale delle cripte di Jouarre. (Cfr. 79 nella bibliografia n° 313.)*

57. **BEAUVAIS, Notre-Dame de la Basse-Oeuvre.** *Veduta esterna del lato sud.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Come ho già dimostrato (cfr. pp. 35-36 nella bibliografia n° 295), questa chiesa del gruppo episcopale di Beauvais fu edificata probabilmente fra il 949 e il 988. Scavi e sondaggi, che hanno liberato in particolare la soglia di una porta laterale, sembrano confermare questa datazione. Come in molte costruzioni del X secolo, vi si vede l'opus mixtum di pietra e mattoni. La parte più antica dei muri presenta una bella regolarità, ma non vi è nessuna scultura. Quelle della facciata datano al XII secolo.

58-59. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU, chiesa abbaziale.** *Transetto visto da sud-est - Cripte, la confessione romana.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La fotografia non mostra che una piccola parte della navata che è stata attribuita, come il transetto, ai primi anni del IX secolo. Gli archi a risalto di questa navata non possono quindi datare all'inizio dell'epoca carolingia. Pierre Lebouteux ha dimostrato di recente che altri indizi confermano la loro data tarda.

Restituendo alla venerazione delle folle la grande chiesa del loro priorato nel paese nantese, i monaci di Tournus hanno voluto armonizzare la nuova navata col transetto e il coro, usando lo stesso apparato di mattoni e pietra. Un sondaggio di Lebouteux ha dimostrato che la confessione coperta con volte a crociera e la tomba che es-

sa accoglie datano all'inizio dell'epoca romanica. (Cfr. 46.)

60. **DIGIONE.** *Chiesa di Saint-Bénigne.* Parigi, Bibliothèque Nationale. (Fot. Biblioteca.)

    Da un'incisione di Lallemand.
    Della chiesa abbaziale, costruita verso l'871-880, non resta che qualche frammento di transenna. Come le chiese monastiche costruite in Borgogna in quest'epoca, aveva certamente all'estremità dell'abside un oratorio a forma di rotonda. La chiesa dovuta all'abate Guglielmo da Volpiano (985-1017) è a sua volta scomparsa quasi interamente, ma si sa che aveva dato uno sviluppo grandioso alla pianta di chiesa a rotonda orientale. Il magnifico oratorio di Saint-Bénigne di Digione, che era stato in gran parte ricostruito all'inizio del XII secolo, misurava piú di 20 m di diametro e contava quattro piani. Questo singolare monumento ha costituito un enigma finché non si è scoperta la sua derivazione dal tipo di pianta di chiesa piú originale che sia stato elaborato in epoca carolingia.

61. Arte carolingia. **VOSEVIUM** (?). *Vangelo detto di Gundohino: Cristo in maestà fiancheggiato da due angeli; negli angoli medaglioni con i simboli degli evangelisti.* 754. Autun, Bibliothèque Municipale, ms. 3, fol. 12 v°. Miniatura su pergamena. 0,320 × 0,245 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

    Proviene dalla cattedrale di Autun.

62. Arte carolingia. **VOSEVIUM** (?). *Vangelo detto di Gundohino: particolare del medaglione centrale: Cristo in maestà. (Cfr. 61.)* 754. Autun, Bibliothèque Municipale, ms. 3, fol. 12 v°. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

63. Arte carolingia. **VOSEVIUM** (?). *Vangelo detto di Gundohino: san Matteo (particolare).* 754. Autun, Bibliothèque Municipale, ms. 3, fol. 186 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,320 × 0,245 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

64. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: san Marco.* 781-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuova acq. lat. 1203, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,310 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

65. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: san Luca.* 781-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuova acq. lat. 1203, fol. 1 r°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,310×0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

66. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Vangelo detto di Ada: san Matteo.* 800 circa. Treviri, Stadtbibliothek, cod. 22, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. 0,366 × 0,245 m. (Fot. Hermann Thörnig, Treviri.)

67. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Vangelo detto di Ada: san Luca. (Cfr. 68.)* 800 circa. Treviri, Stadtbibliothek, cod. 22, fol. 85 v°. Miniatura su pergamena. 0,366 × 0,245 m. (Fot. Hermann Thörnig, Treviri.)

68. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Vangelo detto di Ada: san Luca (particolare). (Cfr. 67.)* 800 circa. Treviri, Stadtbibliothek, cod. 22, fol. 85 v°. (Fot. Hermann Thörnig, Treviri.)

69. Arte carolingia, scuola di Corte. *Vangelo: tavola dei canoni evangelici (particolare).* 800 circa. Londra, British Museum, ms. Harley 2788, fol. 11 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,370 × 0,290 m. (Fot. Museo.)

70. Arte carolingia, scuola di Corte. *Vangelo: san Giovanni (particolare).* Verso l'800. Londra, British Museum, ms. Harley 2788, fol. 161 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,370 × 0,260 m. (Fot. Museo.)

71. Arte carolingia, scuola di Corte. *Vangelo: inizio di san Luca. Al centro della lettera iniziale di Quoniam: Zaccaria e l'angelo.* Verso l'800; Londra, British Museum, ms. Harley 2788, fol. 109 r°. Miniatura su pergamena. 0,370 × 0,260 m. (Fot. Museo.)

72. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeliario: l'annuncio a Zaccaria.* Fine dell'VIII secolo. Londra, British Museum, Cotton; Claudius B. V, fol. 132 v°. Miniatura su pergamena. 0,150 × 0,045 m. (Fot. Museo.)

    Strisciolina incollata alla fine del testo, in fondo al folio 132 v°.

73. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Saint-Médard a Soissons, iniziali e lettere istoriate: inizio di san Luca. Al centro della lettera iniziale di Quoniam: Annunciazione, Visitazione, Cristo che insegna.* Inizio del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 124 r°. Miniatura su pergamena. 0,365 × 0,260 m. (Fot. Biblioteca.)

74. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Saint-Médard a Soissons: la Gerusalemme celeste, i simboli degli evangelisti, l'adorazione dell'Agnello.* Inizio del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. 0,365 × 0,260 m. (Fot. Museo.)

75. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Saint-Médard a Soissons: la fonte della Vita.* Inizio del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 6 v°. Miniatura su pergamena. 0,365 × 0,260 m. (Fot. Biblioteca.)

76. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Saint-Médard a Soissons: san Marco.* Inizio del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 81 v°. Miniatura su pergamena. 0,365 × 0,260 m. (Fot. Biblioteca.)

77. Arte carolingia, scuola di Corte. **SAINT-RIQUIER, abbazia.** *Evangeli di Saint-Riquier: san Matteo.* Verso l'800. Abbeville, Bibliothèque Municipale, ms. 4, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,350 × 0,245 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

78. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli detti di Lorsch: san Giovanni.* Verso l'800. Vaticano, Biblioteca apostolica, Pal. lat. 50, fol. 67 v°. Miniatura su pergamena. 0,370 × 1,271 m. (Fot. Biblioteca.)

79. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. **AQUISGRANA.** *Evangeli detti dell'Incoronazione: san Giovanni.* Inizio del IX secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer (tesoro), senza n°, fol. 178 v°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,323 × 0,251 m. (Fot. Museo.)

80. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. **AQUISGRANA.** *Evangeli detti dell'Incoronazione: san Marco.* Inizio del IX secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer (tesoro), senza n°, fol. 76 v°. Miniatura su pergamena purpurea 0,323 × 0,251 m. (Fot. Museo.)

81. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. **AQUISGRANA.** *Evangeli detti dell'Incoronazione: san Matteo.* Inizio del IX secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer (tesoro), senza n°, fol. 15 r°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,323 × 0,251 m. (Fot. Museo.)

82. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. **AQUISGRANA** (?). *Evangeli: san Luca (particolare). (Cfr. frontespizio.)* Inizio del IX secolo. Aquisgrana, cattedrale, tesoro, senza n°, fol. 14 v°. (Fot. Ann Münchow, Aquisgrana.)

83. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. **AQUISGRANA, XANTEN.** *Evangeli detti di Xanten: ritratto di un evangelista (particolare).* Inizio del IX secolo. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 18723, fol. 16 v°. Miniatura su pergamena purpurea. Dimensioni della pagina: 0,257 × 0,190 m. (Fot. Biblioteca. c Biblioteca reale del Belgio, Bruxelles.)

    Il dipinto è considerato da alcuni come un frammento di evangeli del V o del VI secolo, dipinti nell'Italia del nord.

84. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio detto di Utrecht, Ps. XLIII [44]: in alto, il salmista, con un liuto in mano, e personificazione della Verità; in basso, combattimento del popolo di Davide; al centro, il salmista che chiede l'aiuto di Dio.* 820-830. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Script. eccl. 484, fol. 25 r°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,330 × 0,250 m. (Fot. Biblioteca.)

85. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio di Utrecht, Ps. XI [12] (particolare): Cristo consegna una lancia a un angelo; i poveri e i bisognosi; figure raggruppate attorno a una tavola che azionano un argano.* 820-830. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Script. eccl. 484, fol. 6 v°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,330 × 0,250 m; dimensioni del particolare: 0,130 × 0,140 m circa. (Fot. Biblioteca.)

86. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio di Utrecht, Ps. LII [53] (particolare): Doeg l'Idumeo; in alto, Cristo; al centro, il salmista; in basso a sinistra, Saul e Doeg.* 820-830. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Script. eccl. 484, fol. 30 r°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. Dimensioni del particolare: 0,140 × 0,245 m. (Fot. Biblioteca.)

87. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio detto di Utrecht, Ps. CII [103] (particolare): in alto, rappresentazione del cielo: Cristo circondato da nove angeli, dal Sole e dalla Luna; in basso, un angelo porge una corona al salmista, a sinistra; Mosè e i figli d'Israele, a destra.* 820-830. Utrecht, Biblioteek der Rijksuniversiteit, Script. eccl. 484, fol. 59 r°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. Dimensioni del particolare: 0,130 × 0,245 m. (Fot. Biblioteca.)

88. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio di Utrecht (particolare): la Fede cattolica; rappresentazione di un concilio.* 820-830. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Script. eccl. 484, fol. 90 v°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,330 × 1,260 m del particolare: 0,130× 0,240 m. (Fot. Biblioteca.)

89. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS** (?). *Salterio, illustrazione del Ps. LI: in basso, Saul e Doeg l'Idumeo; in mezzo, Achimelech interpella Saul; in alto, Cristo fra gli eletti.* Prima metà del IX secolo. Troyes, cattedrale, ms. 12, fol. 41 v°. Miniatura su pergamena. 0,205 × 0,155 m. (Fot. U. D.F. - La Photothèque.)

90. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio (Codex aureus purpureus), illustrazione del Salmo LI: Doeg.* Metà del IX secolo. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 59, fol. 51 v°. Miniatura su pergamena. 0,188 × 0,145 m. (Fot. Library.)

91. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Salterio (Codex aureus purpureus), illustrazione del Salmo CI: il povero seguito da due re si dirige verso Cristo.* Metà del IX secolo. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 59, fol. 100 v°. Miniatura su pergamena. 0,188 × 0,145 m. (Fot. Library.)

92. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: san Giovanni. (Cfr. 242.)* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 134 v°. Miniatura su pergamena. 0,260 × 0,208 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

93. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: san Matteo.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 18 v°. Miniatura su pergamena. 0,260 × 0,208 m. (Fot. U. D.F. - La Photothèque.)

94. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: tavola dei canoni evangelici.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 11. Miniatura su pergamena. 0,260 × 0,208 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

95. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: tavola dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 13 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,260 × 0,208 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

96. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: tavola dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 13 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,260 × 0,208 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

97. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: tavola dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Biblioteca municipale, ms. 1, fol. 12 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,260 × 0,208 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

98. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Raccolta di trattati di medicina (particolare): Esculapio che scopre la bettonica.* Metà del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 6862, fol. 18 v°. Disegno a penna e a inchiostro su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,280 × 0,200 m; dimensioni del particolare: 0,150 × 0,200 m. (Fot. Biblioteca.)

99. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Physiologus latinus (particolare): la salamandra [De nat(u)ra animalis qui di(ci)t(ur) Salamandra].* Verso l'830. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 318, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,255 × 0,175 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

100. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Physiologus latinus: Giacobbe che benedice il leone; gli animali di cui il leone è il re.* Verso l'830. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 318, fol. 7 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,255 × 0,175 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

101. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli detti di Incmaro: tavola dei canoni evangelici.* Prima metà del IX secolo.

Reims, Biblioteca municipale, ms. 7, fol. 19 r°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,225 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

102. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli detti di Incmaro: tavola dei canoni evangelici (particolare); figure nell'acroterio.* Prima metà del IX secolo. Reims, Biblioteca municipale, ms. 7, fol. 15 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,300 × 0,225 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

103. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli detti di Incmaro: tavola dei canoni evangelici (particolare); figure nell'acroterio.* Prima metà del IX secolo. Reims, Biblioteca municipale, ms. 7, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,300 × 0,225 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

104. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli detti di Incmaro: tavola dei canoni evangelici (particolare), figure nell'acroterio.* Prima metà del IX secolo. Reims, Biblioteca municipale, ms. 7, fol. 17 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,300 × 0,225 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

105. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli detti di Incmaro: san Matteo.* Prima metà del IX secolo. Reims, Biblioteca municipale, ms. 7, fol. 21 v°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,225 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

106. Arte carolingia, scuola di Reims. **SAINT-DENIS.** *Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona: san Giovanni.* 830. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14000, fol. 97 r°. Miniatura su pergamena. 0,400 × 0,300 m. (Fot. Biblioteca.)

107. Arte carolingia, scuola di Reims. **REIMS.** *Evangeli di Saint-Florin a Coblenza (frammenti): Gesú al Tempio.* Verso l'830. Düsseldorf, Landesbibliothek, B. 113. (Foglietto staccato inserito in testa a un Raban Maur, non folio.) Miniatura su pergamena. 0,275 × 0,105 m. (Fot. Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf.)

108. Arte carolingia, scuola di Reims (?). *Evangeli detti dei Celestini: san Matteo.* Metà del IX secolo. Parigi, Biblioteca dell'Arsenale, ms. 1171, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena. 0,270×0,220 m. (Fot. Bibliothèque Nationale, Parigi.)

Si ignora l'origine di questo volume; è stato tuttavia accostato a un manoscritto della Biblioteca Pierpont Morgan di New York (ms. 319), che proviene da Marchiennes.

109. Arte carolingia, prolungamento della scuola di Reims. *Evangeli detti di Loisel: san Matteo.* 845-882. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 17968, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. 0,220 × 0,170 m. (Fot. Biblioteca.)

110. Arte carolingia, prolungamento della scuola di Reims. *Evangeli detti di Blois: san Marco.* Secondo quarto del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 265, fol. 73 v°. Miniatura su pergamena. 0,280 × 0,200 m. (Fot. Biblioteca.)

111. Arte carolingia, scuola di Tours, di tradizione insulare. **TOURS.** *Evangeli di Nevers: tavola dei canoni evangelici.* Verso l'800. Londra, British Museum, ms. Harley 2790, fol. 27 r°. Miniatura su pergamena. 0,310 × 0,220 m. (Fot. Museo.)

112. Arte carolingia, scuola di Tours, di tradizione insulare. **TOURS.** *Alcuino, "Libro sulle virtú e i vizi." Iniziale con ornamento zoomorfo.* Verso l'800. Troyes, Biblioteca municipale, ms. 1742, fol. 5. Miniatura su pergamena. 0,182 × 0,116 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

113. Arte carolingia. **IRLANDA o NORTUMBRIA.** *Evangeli, Libro di Kells: Vergine con bambino.* VIII secolo. Dublino, Trinity College Library, ms. 58 (A. 1, 6), fol. 7 v°. Miniatura su pergamena. 0,328 × 0,255 m. (Fot. Biblioteca - The Green Studio, Dublino.)

114. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Evangeli: san Matteo.* Fra l'807 e l'834. Londra, British Museum, Add. 11848, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,220 m. (Fot. Museo.)

115. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Evangeli: san Luca.* Fra l'807 e l'834. Londra, British Museum, Add. 11848, fol. 109 v°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,220 m. (Fot. Museo.)

116. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Evangeli di Weingarten: san Giovanni (particolare).* Fra l'807 e l'834. Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, HB II 40, fol. 146 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,338 × 0,250 m. (Fot. Bildarchiv Foto, Marbourg.)

117. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Boezio, "Aritmetica": la Musica, l'Aritmetica, la Geometria e l'Astrologia.* Verso l'850. Bamberga, Staatliche Bibliothek, Misc. class. 5, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,232 × 0,175 m. (Fot. Biblioteca.)

118. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Boezio, "Aritmetica": Boezio e Simmaco.* Verso l'850. Bamberga, Staatliche Bibliothek, Misc. class. 5, fol. 9 v°. Miniatura su pergamena. 0,232 × 0,175 m. (Fot. Biblioteca.)

119. Arte carolingia, scuola di Tours. **AUTUN.** *Sacramentario di Marmoutier: l'abate Rainaud (Raganaldus) che benedice il popolo.* Verso l'850. Autun, Biblioteca municipale, ms. 19 bis, fol. 173 v°. Miniatura su pergamena. 0,335 × 0,240 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Scritto per l'abate Rainaud di Marmoutier.

120. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS.** *Evangeli detti di san Gauzelin: l'Agnello, circondato dagli attributi degli evangelisti e di profeti.* Verso l'840. Nancy, cattedrale, tesoro, senza n°, fol. 3 v°. Oro e argento su pergamena purpurea. Dimensioni della pagina: 0,225× 0,305 m; dimensioni del motivo: 0,225×0,175 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

*Proviene dall'abbazia di Bouxiers-aux-Dames, fondata da Gauzelin nel 935-936. Eseguita su ordine di un certo Arnaldo (*ΑΡΝΛΔΩ ΙΟΒΝΤΗ*) di Orléans e dignitario di Corte di Luigi il Buono.*

121. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS-MARMOUTIER.** *Bibbia detta di Alcuino: l'Agnello attorniato dai quattro evangelisti e dai loro simboli.* Verso l'840. Bamberga, Staatliche Bibliothek, Misc. class. Bibl. I, fol. 339 v°. Miniatura su pergamena. 0,474 × 0,353 m. (Fot. Biblioteca.)

122. Arte carolingia, scuola di Tours. **TOURS-MARMOUTIER.** *Bibbia detta di Alcuino: storia di Adamo o la Genesi.* Verso l'840. Bamberga, Staatliche Bibliothek, Misc. class. Bibl. I, fol. 7 v°. Miniatura su pergamena. 0,474 × 0,353 m. (Fot. Biblioteca.)

123. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta di Moûtier-Grandval: la Genesi.* Verso l'840. Londra, British Museum, Add. 10546, fol. 25 v°. Miniatura su pergamena. 0,510 × 0,380 m. (Fot. Museo.)

124. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta di Moûtier-Grandval: al centro,*

figura di Cristo in maestà, con agli angoli i simboli degli evangelisti; in ogni cantone, i ritratti degli evangelisti. Verso l'840. Londra, British Museum, Add. 10546, fol. 352 v°. Miniatura su pergamena. 0,510 × 0,380 m. (Fot Museo.)

125. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta di Moûtier-Grandval: gli insegnamenti del Vangelo scoperti dagli evangelisti.* Verso l'840. Londra, British Museum, Add. 10546, fol. 449. Miniatura su pergamena. 0,510 × 0,380 m. (Fot. Museo.)

126. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta "Prima Bibbia di Carlo il Calvo," scene della vita di san Gerolamo: san Gerolamo lascia Roma per Gerusalemme; san Gerolamo al lavoro con Eustachio, Paolino e gli scribi; san Gerolamo distribuisce delle copie della sua traduzione.* Verso l'846. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1, fol. 3 v°. Miniatura su pergamena. 0,495×0,375 m. (Fot. Biblioteca.)

127. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta "Prima Bibbia di Carlo il Calvo," scene della vita di san Paolo: la via di Damasco; guarigione di san Paolo; san Paolo che insegna.* Verso l'846. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1, fol. 386 v°. Miniatura su pergamena. 0,495×0,375 m. (Fot. Biblioteca.)

128. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta "Prima Bibbia di Carlo il Calvo," inizio dei Salmi: David e i suoi musici.* Verso l'846. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1, fol. 215 v°. Miniatura su pergamena. 0,495 × 0,375 m. (Fot. Biblioteca.)

129. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS.** *Bibbia detta "Prima Bibbia di Carlo il Calvo": l'abate Vivien circondato da monaci consegna il volume a Carlo il Calvo.* Verso l'846. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1, fol. 423 r°. Miniatura su pergamena. 0,495 × 1,375. (Fot. Biblioteca.)

130. Arte carolingia, scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura: Carlo il Calvo in trono; in alto due angeli e le quattro virtú cardinali.* 869-870. Roma, Basilica patriarcale di S. Paolo fuori le mura, senza n°, fol. 1. Miniatura su pergamena. 0,395 × 0,305 m. (Fot. Basilica.)

131. Arte carolingia, scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura: san Gerolamo corregge la traduzione della Bibbia; partenza del santo da Roma per Gerusalemme; discussione di Gerolamo, Paolo e Eustachio; distribuzione delle copie.* 869-870. Roma, Basilica patriarcale di S. Paolo fuori le mura, senza n°, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,395 × 0,305 m. (Fot. Basilica.)

132. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS o MARMOUTIER.** *Evangeli di Lotario: Cristo in maestà circondato dai simboli evangelici.* 849-851. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 266, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,250 × 0,320 m. (Fot. Biblioteca.)

Eseguita per ordine di Lotario, sotto la direzione di Sigilao, "... in onore di san Martino, nella comunità di questo santo." Si tratta di san Martino di Tours o di Marmoutier.

133. Arte carolingia, scuola di Tours. **Saint-Martin di TOURS o MARMOUTIER.** *Evangeli di Lotario: Lotario in trono, con ai lati due guardie.* 849-851. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 266, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. 0,250 × 0,320 m. (Fot. Biblioteca.)

134. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Salterio di Carlo il Calvo: David e i suoi musici.* Fra l'842 e l'869. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. 0,240 × 0,195 m. (Fot. Biblioteca.)

Scritto per Carlo il Calvo da Liutardo, che ha firmato alla fine: HIC CALAMUS FACTO LIUTHARDI FINE QUIEVIT.

135. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Salterio di Carlo il Calvo: ritratto di Carlo il Calvo.* Fra l'842 e l'869. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152, fol. 3 v°. Miniatura su pergamena. 0,240 × 0,195 m. (Fot. Biblioteca.)

136. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Salterio di Carlo il Calvo: san Gerolamo che scrive.* Fra l'842 e l'869. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152, fol. 4. Miniatura su pergamena. 0,240 × 0,195 m. (Fot. Biblioteca.)

137. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona (Codex aureus): Carlo il Calvo circondato da province personificate e da una guardia.* 870. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000, fol. 5 v°. Miniatura su pergamena. 0,400 × 0,300 m. (Fot. Biblioteca.)

138. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona (Codex aureus): adorazione dell'Agnello.* 870. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000, fol. 6 r°. Miniatura su pergamena. 0,400 × 0,300 m. (Fot. Biblioteca.)

139. Arte carolingia, scuola detta di Corbie, prolungamento della scuola di Tours. **SAINT-DENIS** (?). *Evangeli di Saint-Emmeram a Ratisbona (Codex aureus): Cristo in maestà circondato dagli evangelisti con i loro simboli e dai grandi profeti.* 870. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000, fol. 6 v°. Miniatura su pergamena. 0,400 × 0,300 m. (Fot. Biblioteca.)

140. Arte carolingia, scuola detta di Corbie. **SAINT-DENIS** (?). *Sacramentario: rappresentazione allegorica dell'incoronazione di Carlo il Calvo (?) con gli arcivescovi di Treviri e Reims.* Verso l'870. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1142, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

Proviene dal tesoro della cattedrale di Metz, poi a Jumièges.

141. Arte carolingia, scuola detta di Corbie. **SAINT-DENIS** (?). *Sacramentario: la Corte celeste rivolta verso Cristo.* Verso l'870. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1141, fol. 5 v°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

142. Arte carolingia, scuola detta di Corbie. **SAINT-DENIS** (?). *Sacramentario: Cristo in maestà, signore del cielo e della terra.* Verso l'870. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1141, fol. 6. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

143. Arte carolingia, scuola detta di Corbie. **SAINT-DENIS** (?). *Sacramentario: san Gregorio che detta il suo Sacramentario ai due scribi (particolare).* Verso l'870. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1141, fol. 3. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,270 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

144. Arte carolingia, scuola dell'est della Francia. **Regione della Mosa.** *Evangeli: Cristo in croce; a sinistra, la Chiesa che raccoglie il sangue che cola dal suo fianco.* Seconda metà del X secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9453, fol. 125. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,265 × 0,185 m. (Fot. Biblioteca.)

145. Arte carolingia, scuola di Metz. **METZ.** *Sacramentario di Drogone: serafino, illustrazione e inizio del Sanctus.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 15. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

146. Arte carolingia, scuola di Metz. **METZ.** *Sacramentario di Drogone: C, iniziale istoriata: l'Ascensione.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 71 v°. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

147. Arte carolingia, scuola di Metz. **METZ.** *Sacramentario di Drogone: D, iniziale istoriata: le Pie Donne al sepolcro.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 58. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

148. Arte carolingia, scuola di Metz. **METZ.** *Sacramentario di Drogone: D, iniziale istoriata: la Pentecoste.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 78. Miniatura su pergamena. 0,265×0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

149. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-AMAND (?).** *Bibbia detta "Seconda Bibbia di Carlo il Calvo": iniziale ornata (particolare).* 871-877. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 2, fol. 44 v°. Miniatura su pergamena. 0,430 × 0,335 m. (Fot. Biblioteca.)

Composta per Carlo il Calvo, che la lasciò all'abate di Saint-Denis.

150. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-AMAND (?).** *Bibbia detta "Seconda Bibbia di Carlo il Calvo": H, iniziale ornata ("Haec sunt").* 871-877. Parigi, Bibliotèque Nationale, Lat. 2, fol. 68 r°. Miniatura su pergamena. 0,430 × 0,335 m. (Fot. Biblioteca.)

Composta per Carlo il Calvo, che la lasciò all'abate di Saint-Denis.

151. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-AMAND (?).** *Evangeliario di Saint-Vaast ad Arras: titolo ornato, inizio di una pericope.* Seconda metà del IX secolo. Arras, Biblioteca municipale, ms. 233, fol. 43 r°. Miniatura su pergamena. 0,275 × 0,240 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

152. Arte carolingia, scuola franco-insulare. Nord della Francia (?). *Evangeli detti di Francesco II: Crocifissione.* Seconda metà del IX secolo. Parigi, Bibliotèque Nationale, Lat. 257, fol. 12 v°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,225 m. (Fot. Biblioteca.)

153. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **Nord della Francia (?).** *Evangeli detti di Francesco II: san Luca.* Seconda metà del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 257, fol. 94 v°. Miniatura su pergamena. 0,300 × 0,225 m. (Fot. Biblioteca.)

154. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-OMER.** *Salterio di Luigi il Germanico: pagina ornata.* Fra l'814 e l'840. Berlino, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, Teol. lat., fol. 83. Miniatura su pergamena. 0,294 × 0,246 m. (Fot. Bildarchiv Foto, Marburgo.)

155. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-AMAND (?).** *Evangeli: tavole dei canoni evangelici.* Seconda metà del IX secolo. Tours, Biblioteca municipale, ms. 23, fol. 10 r°. Miniatura su pergamena. 0,290 × 0,240 m. (Fot. Bibliothèque Nationale, Parigi.)

156. Arte carolingia, scuola franco-insulare. **SAINT-AMAND (?).** *Evangeli: tavole dei canoni evangelici.* Seconda metà del IX secolo. Tours, Biblioteca municipale, ms. 23, fol. 7. Miniatura su pergamena. 0,290 × 0,240 m. (Fot. Bibliothèque Nationale, Parigi.)

157. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Psalterium aureum (Salterio detto d'oro): Davide e i suoi musici. (Cfr. sovracoperta.)* Prima metà del IX secolo. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 22, fol. 2. Miniatura su pergamena purpurea. 0,367 × 0,277 m. (Fot. U.D.F. La Photothèque.)

158. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Psalterium aureum (Salterio detto d'oro): assedio e saccheggio di una città.* Prima metà del IX secolo. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 22, fol. 141. Miniatura su pergamena purpurea. 0,367 × 0,277 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

159. Arte carolingia. **SAN GALLO (?).** *Martirologio di Wandalbert: il mese di maggio, Toro.* Inizio del X secolo. Vaticano, Biblioteca apostolica, Reg. lat. 438, fol. 10 r°. Miniatura su pergamena. 0,290 × 0,145 m. (Fot. Biblioteca.)

160. Arte carolingia. **SAN GALLO (?).** *Martirologio di Wandalbert: il mese di novembre, Scorpione.* Inizio del X secolo. Vaticano, Biblioteca apostolica, Reg. lat. 438, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. 0,290 × 0,145 m. (Fot. Biblioteca.)

161. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Epistole di san Paolo: san Paolo ingiuriato dagli Ebrei.* Prima metà del X secolo. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 64, fol. 12. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,210 × 0,172 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

162 Arte carolingia. **SAN GALLO (?).** *Prudenzio, "Psicomachia": in alto, Orgoglio; in basso, Umiltà e Speranza.* X secolo. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 264, fol. 42. Disegno a penna su pergamena. 0,275 × 0,210 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

163. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Libro dei Maccabei: distruzione di Gerusalemme.* Prima metà del X secolo. Leida, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, cod. Perizoni 17, fol. 9. Disegno a penna su pergamena. 0,255 × 0,176 m. (Fot. Biblioteca.)

164. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Libro dei Maccabei: cavalieri.* Prima metà del IX secolo. Leida, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, cod. Perizoni 17, fol. 46 r°. Disegno a penna su pergamena. 0,255 × 0,176 m. (Fot. Biblioteca.)

165. Arte carolingia. **SAN GALLO.** *Salterio detto di Folchard: in una lunetta, san Gerolamo.* Terzo quarto del IX secolo. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 23, fol. 9. Miniatura su pergamena. 0,385 × 0,290 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

166. Arte carolingia. **SALISBURGO.** *San Giovanni Crisostomo, "Omelie sul Vangelo di san Matteo": ritratto dell'autore (san Giovanni Crisostomo).* Prima metà del IX secolo. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1007, fol. 1 v°. Miniatura su pergamena. 0,264 × 0,172 m. (Fot. Nationalbibliothek.)

167. Arte carolingia. **SAINT-AMAND.** *Apocalisse: la Mano benedicente un gruppo di santi personaggi; san Giovanni e un gruppo che assistono alla distruzione di una città.* IX secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 386, fol. 25 r°. Miniatura su pergamena. 0,310×0,230 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

168. Arte carolingia. **SAINT-AMAND.** *Apocalisse: un angelo e due cavalieri.* IX secolo. Valenciennes, Biblioteca municipale, ms. 99, fol. 19 r°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,200 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

169. Arte carolingia. **Nord o est della Francia (?). TOURS (?).** *Apocalisse: l'angelo precipita la macina in mare.* Prima metà del IX secolo. Treviri, Stadtbibliothek, cod. 31, fol. 59 v°. Miniatura su pergamena. 0,262 × 0,216 m. (Fot. Nelles, Treviri.)

170. Arte carolingia, prolungamento della scuola franco-insulare. **Est della Francia, regione della Mosa.** *Evangeli: simbolo di san Matteo.* IX secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 327, fol. 17 v°. Miniatura su pergamena. 0,245×0,185 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

171. Arte carolingia. **SAINT-AMAND (?).** *Evangeli: l'Agnello circondato dai simboli evangelici.* IX secolo. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 69, fol. 138 v°. Miniatura su pergamena. Diametro: 0,165; dimensioni della pagina: 0,260 × 0,203 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

172. Arte carolingia, scuola di Reims. **REIMS.** *Terenzio, "Commedie," tre personaggi de "L'Eunuco"; Taide, Fedra e Parmenone.* Seconda metà del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 7899, fol. 37. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,260 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

173. Arte carolingia, scuola di Reims. **REIMS.** *Terenzio, "Commedie": frontespizio con maschere.* Seconda metà del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 7899, fol. 125. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,260 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

174. Arte carolingia. **SAINT-AMAND (?).** *Prudenzio, "Psicomachia": Avarizia.* IX secolo. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 412, fol. 1 v°. Disegno a penna con lumeggiature di colore su pergamena. 0,230 × 0,155 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

175. Arte carolingia. **SAINT-AMAND (?).** *Prudenzio, "Psicomachia": Orgoglio.* IX secolo. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 412, fol. 12 v°. Disegno a penna con lumeggiature di colore su pergamena. 0,230 × 0,155 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

176. Arte carolingia. **LAON (?).** *Isidoro di Siviglia, "De natura rerum": ruota dei venti.* IX secolo. Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 422, fol. 5 v°. Miniatura su pergamena. 0,295 × 0,180 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

177. Arte carolingia. **FULDA.** *Evangeli: san Luca.* Secondo quarto del IX secolo. Würtzburg, Universitätsbibliothek, M. P. Theol. fol. 105 v°. Miniatura su pergamena. 0,282 × 0,200 m. (Fot. Biblioteca.)

178. Arte carolingia, prolungamento dello stile di Tours. **FULDA.** *Rabano Mauro, "De laudibus Sanctae Crucis": Rabano offre il suo libro a Gregorio IV.* 831-840. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 652, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,403 × 0,307 m. (Fot. Nationalbibliothek.)

179. Arte carolingia. **FLEURY.** *Evangeli: i simboli degli evangelisti.* Verso l'820. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 348, fol. 8 v°. Miniatura su pergamena. 0,248 × 0,198 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

180. Arte carolingia. **FREISING.** *Evangeli di Schäftlarn: san Marco.* 854-875. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 17011, fol. 81 v°. Miniatura su pergamena. 0,185 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

181. Arte carolingia, regione del Danubio. **WELTENBURG.** *Evangeli di Weltenburg: san Matteo.* IX secolo. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1234, fol. 14 v°. Disegno a inchiostro e a penna su pergamena. 0,275 × 0,195 m. (Fot. Nationalbibliothek.)

182. Arte carolingia (franco-renana). **COLONIA (?).** *Evangeli: ritratto di san Marco.* Seconda metà del IX secolo (?). Colonia, Kunstgewerbe Museum, senza segnatura né fol. Miniatura su pergamena. 0,251 × 0,184 m. (Fot. Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum.)

183. Arte carolingia. **BRETAGNA, LANDEVENNEC (?).** *Evangeli: san Giovanni, ritratto zoocefalo.* Inizio del X secolo. Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 960, fol. 108 v°. Miniatura su pergamena. 0,250 × 0,165 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

184. Arte carolingia. **BRETAGNA, LANDEVENNEC (?).** *Evangeli: simbolo dell'evangelista san Matteo, ritratto zoocefalo.* X secolo. Boulogne, Bibliothèque Municipale, ms. 8, fol. 8 r°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,195 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

185. Arte carolingia. **BRETAGNA, LANDEVENNEC (?).** *Evangeli: simbolo dell'evangelista san Marco, ritratto zoocefalo.* X secolo. Boulogne, Bibliothèque Municipale, ms. 8, fol. 8 r°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,195 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

186. Arte carolingia. **FLEURY.** *Libro dei Profeti: iniziali decorate con viticci e animali.* VIII-IX secolo. Orléans, Bibliothèque Municipale, ms. 17, p. 7. Miniatura su pergamena ingiallita. Dimensioni della pagina: 0,370 × 0,240 m. (Fot. U. D.F. - La Photothèque.)

187. Arte carolingia. **IRLANDA.** *Evangeli detti di MacDurnan: i quattro simboli degli evangelisti.* Metà del IX secolo. Londra, Lambeth Palace Library, fol. 100. Miniatura su pergamena. 0,110 × 0,159 m. (Fot. John R. Freeman Ltd., Londra.)

188. Arte carolingia. **MILANO, S. Ambrogio. VUOLVINIO.** *Davanti d'altare (particolare della facciata anteriore): Majestas Domini. (Cfr. 221.)* Verso l'850. In situ. Oro, argento dorato, pietre preziose e ornamenti di smalto. Dimensioni dell'insieme: altezza: 0,85 m; lunghezza: 2,20 m; profondità: 1,22 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

189. Arte siriana (?). *Pettine di "san Gauzelin" (922-962).* VIII secolo. Nancy, cattedrale, tesoro. Avorio. 0,21 × 0,12 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Vedi anche gli ornamenti dei rilievi in osso rinvenuti in Egitto di epoca musulmana o la facciata di Mechatta (Giordania).

190. Arte bizantina. *Frammento di tessuto con una quadriga in un medaglione.* VIII secolo. Aquisgrana, cattedrale, tesoro. Seta gialla su campo di porpora. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Fa parte dello stesso tessuto del frammento del Museo di Cluny (Parigi), proveniente a sua volta dal reliquiario di Carlomagno.

191. Arte carolingia (insulare). *Calice di Tassilone.* Seconda metà dell'VIII secolo. Kremsmünster, chiesa abbaziale, tesoro. Rame fuso, dorato e niellato. Altezza: 0,255 m; diametro: 0,157 m. (Fot. Ann Münchow, Aquisgrana.)

Proviene da Ratisbona (?). Sul piede del calice l'iscrizione: TASSILO DUX FORTIS † LIUTPIRC VIRGA REGALIS, *che lo fecero eseguire. Fatto probabilmente a Salisburgo verso il 777 con un'influenza molto forte della Nortumbria. La coppa interna è scomparsa.*

192. Arte carolingia. *Prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau.* Verso l'800 (restaurato verso il 1600). New York, J. Pierpont Morgan Library. Argento dorato e niellato, almandine e smalti. 0,344 × 0,262 m. (Fot. Library.)

Proviene da Lindau, dal convento delle nobili Dame. Il codice che si trova all'interno è un manoscritto di San Gallo, della fine del IX secolo. Come il calice di Tassilone, questa rilegatura è stata forse fatta a Salisburgo, con influenze della Nortumbria. (Cfr. 236, seconda rilegatura dell'Evangeliario di Lindau.)

193. Arte carolingia. *Reliquiario di Enger (faccia posteriore): Cristo fra due angeli; Maria fra due apostoli.* Verso il 780. Berlino, Staatliche Museen (Stiftung Preussicher Kulturbesitz). Oro, argento dorato su anima di quercia. 0,160×0,145 m. (Fot. Elsa Postel, Berlino.)

Scuola tedesca vicina alla prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau. (Cfr. 192.) Reliquiario menzionato a Herford nel 1414 e a Berlino nel 1888. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *316; faccia anteriore dello stesso reliquiario; bibliografia n° 313.)*

194. Arte carolingia. *Reliquiario (faccia anteriore): decorazione in forma di croce.* IX secolo (restaurato verso il 1680). Monza, cattedrale, tesoro. Oro, filigrana, pietre, gemme e perle; il disegno dell'altra faccia è cesellato. 0,34×0,26 m. (Fot. U.D.F. - La Phototèque.)

Reliquiario per dei denti di san Giovanni. Sull'altra facciata figura una Crocifissione.

195. Arte carolingia. *Croce: al centro, un uccello.* Fine dell'VIII secolo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum. Oro, ferro, almandine e vetro; l'uccello è in smalto scavato col bulino. (Fot. Elisabeth Römelt, Monaco).

Secondo la tecnica, si potrebbe attribuire questa croce all'epoca carolingia. Acquistata presso un antiquario del Württemberg.

196. Arte spagnola (asturiana). *Croce degli angeli.* 808. Oviedo, cattedrale, Cámara Santa. Oro su anima di legno, filigrana e pietre, smalti. 0,465 × 0,445 m. (Fot. Enric Gras, Barcellona.)

Iscrizione sui bracci della croce, sul retro: SUSCEPTUM PLACIDE MANEAT HOC IN ONORE DI OFFERT ADEFONSUS HUMILIS SERVUS XRI QUISQUIS AUFERRE PRESUMSERIT MIHI FULMINE DIVINO INTEREAT IPSE NISI LUBENS UBI VOLUNTAS DEDERIT MEA HOC OPUS PERFECTUM EST IN ERA DCCCXLVLI HOC SIGNO TUETUR PIUS — HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS.

197. Arte carolingia. *Reliquiario del vescovo Alteo (faccia posteriore).* Fine dell'VIII secolo. Sion, cattedrale, tesoro. Argento dorato su anima di legno e smalti scavati col bulino. 0,178 × 0,140 m. (Fot. De Bellet, Ginevra.)

Sotto il reliquiario, iscrizione dedicatoria: HANC CAPSAM DICATA IN HONORE SCE MARIAE ALTHEUS EPS FIERI ROGAVIT. *(Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *315: faccia anteriore dello stesso reliquiario; bibliografia n° 313.)*

198. Arte italiana (romana). *Reliquiario: croce in smalto del papa Pasquale I (817-824), con scene della vita della Vergine.* Verso l'817-824. Vaticano, Biblioteca apostolica, Museo sacro. Oro e smalti incisi col bulino. Altezza: 0,272 m; larghezza: 0,180 m; spessore: 0,035 m. (Fot. Biblioteca.)

Questo reliquiario proviene dal tesoro del Sancta Sanctorum: l'altra faccia è perduta. Sui lati, l'iscrizione della dedica: ACCIPE QUAESO A DOMINA MEA REGINA MUNDI HOC VEXILLUM CRUCIS QUOD TI(BI) PASCHALIS EPISC(OPUS) OPT(ULIT).

Il suo stile è vicino a quello della croce di Beresford Hope al Victoria and Albert Museum di Londra. Influenza molto forte dell'Oriente cristiano.

199. Arte italiana (romana). *Coperchio del reliquiario del papa Pasquale I (817-824), con scene della vita di Cristo.* 817-824. Vaticano, Biblioteca apostolica, Museo sacro. Argento sbalzato. (Fot. Biblioteca.)

Proviene dal tesoro del Sancta Sanctorum. Reliquiario della croce gemmata. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *246; bibliografia n° 313.) Sul coperchio l'iscrizione:* PASCHALIS EPISCOPUS PLEBI DEI FIERI IUSSIT. *Dello stesso stile della croce smaltata. (Cfr. 198.)*

200-201. Arte carolingia (anglosassone). *Dittico: Cristo trionfante - Annunciazione e Visitazione.* Fine dell'VIII secolo. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. Avorio. Ogni aletta: 0,30 × 0,18 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Proviene da Saint-Martin a Genoelselderen. L'ornamento e la scrittura parlano in favore di una origine inglese o di un paese dipendente dall'arte anglosassone, come nei dintorni della Mosa.

202. Arte carolingia. **MILANO.** *Dittico: scene cristologiche.* Inizio del IX secolo. Milano, duomo, tesoro. Avorio. Ogni aletta: 0,315 × 0,114 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Copia di un prototipo paleocristiano, come i dittici di Aquisgrana e di Londra. (Cfr. n° 22 nella bibliografia n° 245, I.)

203. Arte merovingia (Italia del nord). **BRESCIA, S. Salvatore.** *Frammento di ambone con un pavone.* VIII secolo. Brescia, Museo cristiano. Marmo. Lunghezza: 1,25 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Stile molto vicino alla scultura bizantina.

204. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Parapetto della tribuna (particolare).* Inizio del IX secolo. In situ. Bronzo, fuso in un sol pezzo. Altezza: 1,22 m; lunghezza: 4,19 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Un parapetto fatto di otto pezzi forma la tribuna. La fonderia nella quale probabilmente sono stati eseguiti si trovava vicinissima alla cattedrale, ad Aquisgrana. Da Eginario si sa che Carlomagno vi fece fare anche le porte di bronzo. (Cfr. p. 30 nella bibliografia n° 182.) Gli ornamenti dei parapetti sono vicini a quelli del calice in avorio di Deventer. (Cfr. 152 nella bibliografia n° 245, I.)

205. Arte carolingia. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Portale del "Lupo" (particolare): muso di leone.* Inizio del IX secolo. In situ. Bronzo. Dimensioni della porta: 3,95 × 2,75 m; diametro del muso: 0,29 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Esistono altri tre portali di bronzo, imitati da prototipi antichi.

206. Arte carolingia. *Statuetta detta di Carlomagno.* Verso l'860-870. Parigi, Louvre. Bronzo fuso e dorato. Altezza: 0,235 m; il solo cavaliere: 0,19 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Imitazione di un prototipo antico, questa statuetta rappresenta un principe carolingio, ma probabilmente non si tratta di Carlomagno. La spada e il cavallo sono stati rifatti nel Rinascimento.

207. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *Piatto di rilegatura: al centro, il Cristo trionfante che schiaccia un serpente, un leone, un aspide e un basilisco circondato da scene cristologiche.* Inizio del IX secolo. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 176. Avorio: parte superiore di una rilegatura in cuoio del XVII secolo. 0,211 × 0,124 m. (Fot. Library.)

Copia di un prototipo paleocristiano occidentale, di cui restano due pannelli, uno a Parigi, al Louvre, l'altro a Berlino, Staatliche Museen. Vedi anche il frammento del dittico di Nevers.

208. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *Piatto di rilegatura del Salterio di Dagulfo: David sceglie i suoi segretari; suona l'arpa; invia un'ambasceria a san Gerolamo; detta i Salmi.* Fra il 783 e il 795. Parigi, Louvre. Avorio. Ogni aletta: 0,168 × 0,081 m. (Fot. Museo - Maurice Chuzeville.)

Questo salterio, scritto per il papa Adriano I (772-795), fu prima all'abbazia di Limburg-an-der-Lahn, poi a Spira nel 1065; infine, dal 1450 al 1520, si trovava nella cattedrale di Brema. Oggi è alla Nationalbibliothek di Vienna.

La rilegatura è il solo pezzo datato dell'officina della scuola di Corte di Carlomagno. La rilegatura di Oxford (cfr. 207) e il dittico di Aquisgrana sono pezzi molto vicini. (Cfr. n° 62 nella bibliografia n° 245, I.)

209. Arte carolingia. *Piatto di rilegatura: la Crocifissione e otto scene cristologiche.* IX secolo. Narbona, cattedrale, tesoro. Avorio, probabilmente già lavorato come rilegatura. 0,253 × 0,175 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Questo avorio segue i rilievi eseguiti dalla scuola di Corte di Carlomagno come, ad esempio, la Crocifissione di Berlino o il dittico di Aquisgrana, o quello dell'excollezione Harrach (cfr. nn° 18 e 182 nella bibliografia n° 245, I), oggi a Colonia, Schnügen Museum (prestito depositato); deriva dai prototipi paleocristiani.

210. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *Piatto di rilegatura del Codex aureus: Cristo fra due angeli.* Verso l'810. Vaticano, Biblioteca apostolica, Museo sacro, Avorio. 0,377 × 0,275 m. (Fot. Biblioteca.)

La rilegatura col Cristo (Salmo XC) è la copia di un prototipo paleocristiano del VI secolo, forse della scuola di Ravenna, e molto vicino al secondo periodo della scuola di Corte di Carlomagno, come l'Ascensione di Darmstadt (cfr. 213) e il san Michele di Lipsia. (Cfr. 212.) Proviene da Lorsch, S. Nazarius. (Cfr. 211, altro piatto della rilegatura.)

211. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *Piatto di rilegatura del Codex aureus: la Vergine e il Bambino fra Zaccaria e Giovanni Battista.* Verso l'810. Londra, Victoria and Albert Museum. Avorio. 0,385 × 0,270 m. (Fot. Museo.)

Il dorso della rilegatura del Codex aureus è di un altro maestro, un po' meno abile. Come l'altra faccia, è copia di un prototipo paleocristiano. La Vergine corrisponde a quella del dittico di Berlino. Il manoscritto è oggi diviso fra la biblioteca Batthyaneum ad Alba Iulia e quella vaticana. Quest'opera, tipica dell'ultima fase della scuola di Corte di Carlomagno forse fu eseguita nel convento di Lorsch, come le minature. (Cfr. 210, altro piatto della rilegatura.)

212. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *San Michele.* Verso l'810. Lipsia, Museum für Kunsthandwerk. Avorio; gli occhi sono incrostati di pasta di vetro. 0,34 × 0,10 m. (Fot. Walter Danz, Halle.)

Reimpiego di un dittico consolare del 470 col nome di Severus. Questo avorio corrisponde alla seconda fase della scuola di Corte di Carlomagno, come il dittico di Lorsch (cfr. 210-211) e l'Ascensione di Darmstadt. (Cfr. 213.)

213. Arte carolingia, scuola di Corte di Carlomagno. *Frammento di una Ascensione: la Vergine in mezzo agli Apostoli.* Inizio del IX secolo. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Avorio; il quadro è spezzato su due lati. 0,140 × 0,093 m. (Fot. Ann Münchow, Aquisgrana.)

Per lo stile, quest'opera si avvicina molto a rilievi quali la Crocifissione di Berlino, Staatliche Museen, le Pie Donne al sepolcro Firenze, Museo nazionale, e il dittico di Lorsch, ché anch'essi dipendono dagli avori paleocristiani, come le Pie Donne al sepolcro di Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, che gli artisti di Corte certamente conoscevano. (Cfr. L'Età d'oro di Giustiniano, *332; bibliografia n° 256.)*

214-215. Arte carolingia. **METZ.** *Piatti di rilegatura del Sacramentario di Drogone.* Verso l'855. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428. Avorio. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

Il Sacramentario della chiesa di Metz fu scritto durante l'episcopato di Drogone (826-855), con la data della sua morte. È molto vicino alla rilegatura della Liebighaus di Francoforte. (Cfr. n° 75 nella bibliografia n° 245, I.)

216. Arte carolingia, scuola di Metz. *Piatto di rilegatura di un evangeliario: scene della Passione.* Metà del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9393. Avorio traforato, oro, metallo dorato, filigrana. 0,320 × 0,240 m. (Fot. Biblioteca.)

Avorio tipico dell'antica scuola di Metz, come la rilegatura del Sacramentario di Drogone (cfr. 214, 215), ancora molto influenzata dai prototipi paleocristiani. Proviene dalla cattedrale di Metz.

217. Arte carolingia, scuola di Tours. *Flabello (particolari): sei scene delle "Eglogbe" di Virgilio.* Metà del IX secolo. Firenze, Museo nazionale, collezione L. Carrand. Avorio. (Fot. Alinari, Firenze.)

Copia fedele dei prototipi classici. (Cfr. 322.)

218. Arte carolingia. *Aletta del dittico del console Areobindo: il Paradiso.* Metà del IX secolo. Parigi, Louvre. Avorio. 0,35 × 0,11 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Dittico consolare di Areobindo reimpiegato (Bisanzio, anno 506). Rappresentazione del Paradiso; sotto, centauri, sirene, satiri, copiati fedelmente dai prototipi classici. (Cfr. 219.)

Acquistato presso un antiquario.

219. Arte carolingia. *Aletta del dittico del console Areobindo, il Paradiso (particolare): Adamo ed Eva. (Cfr. 218.)* 850 c. Parigi, Louvre. (Fot. Museo - Maurice Chuzeville.)

220. Arte carolingia. **MILANO, S. Ambrogio. VUOLVINIO.** *Altare (particolare della faccia posteriore): Angilberto fa dono dell'antependium a sant'Ambrogio. (Cfr. 222, altro particolare della stessa faccia.)* Verso l'850. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

221. Arte carolingia. **MILANO, S. Ambrogio. VUOLVINIO.** *Altare (particolare della faccia posteriore): Vuolvinio reclino riceve una corona da sant'Ambrogio. (Cfr. 220, altro particolare della stessa faccia.)* Verso l'850. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

222. Arte carolingia. **MILANO, S. Ambrogio. VUOLVINIO.** *Altare (faccia anteriore): Majestas Domini e venti scene cristologiche.* Verso l'850. In situ. Oro, argento dorato, pietre preziose e ornamenti di smalto. Dimensioni dell'insieme: altezza: 0,85 m; lunghezza: 2,20 m; profondità: 1,22 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Dall'iscrizione dedicatoria: DOMNUS ANGILBERTUS ET - VUOLVINI (US) MAGIST (ER) PHABER, *si tratta del vescovo Angilberto II (824-859) quale donatore e del maestro principale Vuolvinio. A fianco di quest'artista, un altro maestro molto importante e alcuni meno abili hanno certamente lavorato a Milano. Gli smalti sono in relazione con quelli del reliquiario di Sion (cfr. 197) e quelli della corona ferrea di Monza. (Cfr. 225.) Questo antependium circonda i quattro lati dell'altare. (Cfr. 188.)*

223-224. Arte carolingia. **MILANO, S. Ambrogio. VUOLVINIO.** *Altare (facce laterali): al centro, una croce gemmata circondata da quattro cerchi contenenti quattro figure di santi, dal lato del Vangelo: Ambrogio, Protaso, Gervaso e Simpliciano; dal lato dell'epistola: i santi Martino, Nabor, Nazzaro e Materno; fuori del quadrato centrale, otto angeli venera:o la Croce.* Verso l'850. In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

225. Arte carolingia (italiana). *Corona ferrea.* Seconda metà del IX secolo. Monza, cattedrale, tesoro. Sei placche d'oro, ferro, pietre preziose, smalti. Altezza: 0.07 m; diametro: 0,48 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

All'interno un cerchio di ferro, pretesa reliquia di un chiodo della Crocifissione. Corona usata, secondo la leggenda, per l'incoronazione dei re e degli imperatori in Italia, durante il Medioevo. Dal XV secolo viene considerata la corona dei Longobardi; dal XVI secolo è venerata come una reliquia della Croce. Gli smalti sono nello stile del reliquiario di Sion (cfr. 197), e dell'antependium di Milano. (Cfr. 188, 220-224.)

226. Arte carolingia. *Vita di santa Susanna.* Seconda metà del IX secolo. Londra, British Museum. Cristallo di rocca. Diametro del solo cristallo: 0,105 m; con la cornice: 0,10 m. (Fot. Museo.)

Attorno al cerchio del centro, iscrizione dedicatoria: LOTHARIUS REX FRANCORUM FIERI IUSSIT *(Lotario II, 855-869). Questo cristallo di rocca è stato probabilmente lavorato in Lombardia; la sua tecnica è vicina a quella del sigillo di Lotario sulla croce di Lotario ad Aquisgrana, tesoro della cattedrale. La cornice risale alla fine dell'epoca gotica. Acquistato nel 1855 da un antiquario, era all'abbazia di Waulsort-sur-Meuse (Belgio) a partire dal X secolo.*

227. Arte carolingia. **LORENA, METZ** (?). *La Crocifissione.* Seconda metà del IX secolo. Freiburg-im-Breisgau, Augustinermuseum. Cristallo di rocca. 0,080 × 0,065 m. (Fot. Verlag Karl Alber, Breiburg-im-Breisgau.)

Iscrizione: IHS NAZARENUS RE(X) IUDEOR(UM). *Molto vicina in quanto a tecnica al cristallo di rocca di Londra (cfr. 226) e alla Crocifissione del conte Cini a Venezia.*

228. Arte carolingia, scuola di Carlo il Calvo. *Piatto di rilegatura.* Verso l'846-869. Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum. Avorio. 0,113 × 0,085 m. (Fot. Museo.)

Si tratta probabilmente di una rilegatura per il libro di preghiere di Carlo il Calvo che si trova oggi nel tesoro della Residenza di Monaco. Secondo annotazione del codex (fol. 38 v° - 39 r°), il manoscritto apparteneva personalmente al re e fu terminato prima della morte di sua moglie (869). Per lo stile, esso è molto vicino ai rilievi del Salterio di Carlo il Calvo, a Parigi, Bibliothèque Nationale, (cfr. 230-232) e alle miniature del Salterio di Utrecht (cfr. 84-88) e, quindi, probabilmente eseguito a Reims. Nel XIV secolo era nella cattedrale di Zurigo, passò quindi al convento di Rheinau.

229. Arte carolingia (franca dell'Ovest), scuola di Carlo il Calvo. *Piatto di rilegatura del Libro delle pericopi di Enrico II: la Crocifissione circondata dal Sole e dalla Luna, sotto le Pie Donne al sepolcro e la Resurrezione.* L'avorio: verso l'870; la cornice: fra il 1007 e il 1012. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452. Avorio; cornice d'oro, di pietre preziose e di smalti. Dimensioni dell'avorio: 0,193 × 0,294 m, del piatto: 0,230 × 0,446 m. (Fot. Museo.)

Secondo Homburger, l'avorio apparteneva all'Evangeliario di Carlo il Calvo a Monaco (Cod. lat. 14000, Clm. 55), che fu scritto, come il Codex aureus *di Parigi, da Liutardo. (Cfr. 230-232, i rilievi del Salterio di Carlo il Calvo.) L'ipotesi che gli smalti bizantini della cornice provengano dalla corona di Ottone III o dell'imperatrice Teofane non trova conferma. Attorno al rilievo, dedica di Enrico II che lo donò alla cattedrale di Bamberga.*

230. Arte carolingia, scuola di Carlo il Calvo. *Piatto di rilegatura del Salterio di Carlo il Calvo (particolare): Natan rimprovera a David e a Betsabea l'uccisione di Uria. (Cfr. 231-232.)* Prima dell'869. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152. (Fot. Biblioteca.)

231-232. Arte carolingia, scuola di Carlo il Calvo. *Piatti di rilegatura del Salterio di Carlo il Calvo: illustrazione dei salmi L e LVI.* Prima dell'869. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152. Avorio; cornice di argento dorato, filigrana e pietre preziose. Dimensioni dell'avorio: 0,142 × 0,135 m, del piatto: 0,240 × 0,195 m. (Fot. Biblioteca.)

Il Salterio fu scritto per Carlo il Calvo da Liutardo, durante la vita della moglie Ermentrude († 869). Rilegatura vicina a quella di Monaco (cfr. 229) e a quella di Zurigo (cfr. 228). Proviene dalla cattedrale di Metz. (Cfr. 230.)

233. Arte carolingia. *Piatto di rilegatura: Joab e Abner presso lo stagno di Gabaon.* Parigi, Louvre. Avorio. Altezza: 0,153 m. (Fot. Museo - Maurice Chuzeville.)

Quest'avorio, quando si trovava nel tesoro di Saint-Denis, aveva una cornice decorata di pietre preziose. (Cfr. bibliografia n° 196.)

234. Arte antica e carolingia (franca dell'Ovest). Con la firma dell'artista greco **EVODOS.** *Intaglio circondato da gemme dello "scrigno di Carlomagno" con il ritratto di Giulia, figlia di Tito.* Montatura del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Acqua marina incisa, blu orientale, quasi bianco, chiamata anche cristallo di rocca, impreziosita da zaffiri e perle fini incassate in cerchi d'oro. La sola pietra intagliata: 0,052 × 0,037 m; con l'incorniciatura senza perle: 0,088 m. (Fot. Biblioteca.)

Le pietre provengono forse da Bisanzio. Sullo zaffiro superiore una faccia mostra un delfino, sull'altra è iscritto il motto AMOX. *Lo scrigno intero è tramandato da un disegno del 1791. (Cfr. 323.)*

235. Arte carolingia (franca dell'Ovest), scuola di Corte di Carlo il Calvo. *Piatto di rilegatura del Codex aureus: Cristo e i santi del Nuovo Testamento.* Verso l'870. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000. Placca d'oro sbalzata, pietre preziose, perle. 0,42 × 0,33 m. (Fot. Museo.)

Secondo Boeckler (cfr. 50 nella bibliografia n° 68), dal punto di vista stilistico i rilievi si avvicinano alle miniature del Codex, *dal che si può dedurre che la rilegatura è stata fatta per il* Codex, *forse a Corbie. Secondo il Rosenberg esiste una relazione con Reims. La montatura delle pietre richiama quella della patena di Carlomagno, al Louvre, che faceva parte del calice di Carlomagno a Saint-Denis. (Cfr. O. K. Werckmeister,* Der Deckel des Codex aureus, *Baden-Baden e Strasburgo, 1962.)*

Proviene da Saint-Emmeram a Ratisbona.

236. Arte carolingia. *Seconda rilegatura dell'Evangeliario di Lindau: la Crocifissione.* Verso l'880. New York, J. Pierpont Morgan Library. Rilievi d'oro, gemme e perle. Altezza: 0,344 m. (Fot. Library.)

Per la datazione, vedi Schitzler (p. 264 nella bibliografia n° 509) e G. Swarzenski (p. 301 nella bibliografia n° 550). Proviene dal convento di suore nobili di Lindau. (Cfr. 192, prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau.)

237. Arte carolingia. *Talismano di Carlomagno.* Verso l'870. Reims, cattedrale, tesoro. Oro sbalzato, filigrana, pietre preziose e perle. Altezza: 0,065; larghezza: 0,073; spessore: 0,038 m. (Fot. Ann Münchow, Aquisgrana.)

Secondo la leggenda, trovato nel sarcofago dell'imperatore ad Aquisgrana nel 1166, come talismano appeso al collo. Secondo la tecnica del cabochon, sarebbe piuttosto della seconda metà del IX secolo, forse dell'epoca di Carlo il Calvo. Cfr. Taralon, Les Monuments historiques de la France, *1966, p. 24. Si può paragonarlo più specialmente alla montatura delle pietre del ciborio di Arnulfo (cfr. 238) e all'Evangeliario di Metz, a Parigi, Biblioteca Nazionale, Lat. 9383.*

238. Arte carolingia (franca dell'Ovest). *Ciborio del re Arnulfo: altare portatile con scene del Nuovo Testamento.* Verso l'870. Monaco, Residenz, Schatzkammer (tesoro). Placca d'oro su anima di quercia, filigrana e pietre preziose. Altezza: 0,59; lunghezza: 0,31; spessore: 0,24 m. (Fot. Residenz.)

Secondo Boeckler (cfr. 71 nella bibliografia n° 68), probabilmente fatto a Reims e donato, nell'893, dal re Arnulfo a Saint-Emmeram a Ratisbona. La dedica della parte inferiore è forse più tarda. Il ciborio fu restaurato nel X secolo, all'epoca dell'abate Ramwold (975-1001). (Cfr. 239.) Per lo stile, si avvicina molto al Codex aureus *e alla seconda rilegatura di Lindau.*

239. Arte carolingia (franca dell'Ovest). *Ciborio del re Arnulfo (particolare): Cristo e san Pietro. (Cfr. 238).* 870 c. Monaco, Residenz, Schatzkammer (tesoro). (Fot. Residenz.)

240. Arte carolingia. *Reliquiario.* Verso l'870. Ellwangen, collegiale di S. Vito. Bronzo leggermente dorato. Altezza: 0,12; lunghezza: 0,30; spessore: 0,14 m. (Fot. Staatliches Amt für Denkmalpflege, Stuttgart.)

Questa faccia del reliquiario rappresenta forse la personificazione dei sette pianeti. (Cfr. p. 767 sg. nella bibliografia n° 597.) Sull'altra faccia, tre medaglioni nei quali si trovano due uomini incoronati e una donna. Per lo stile, da paragonare ai rilievi del ciborio del re Arnulfo (cfr. 238) e con la seconda rilegatura di Lindau. (Cfr. 236.)

241. Arte carolingia. **TUOTILO.** *Piatto di rilegatura: Majestas Domini.* Verso il 900. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 53. Avorio; quadro d'argento dorato e pietre preziose. Altezza totale: 0,396 m; altezza dell'avorio: 0,32 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Secondo Ekkebard (De Casibus sancti Galli, cod. 615, p. 87), i due rilievi d'avorio furono lavorati da Tuotilo, noto a San Gallo fra l'895 e il 912. (Cfr. 326, altro piatto della rilegatura.) Vicino, per lo stile, al codex 60 di San Gallo, ricorda anche un po' la rilegatura in avorio del duca Ursus al Museo di Cividale.

242. Arte carolingia, scuola di Reims. **HAUTVILLERS.** *Evangeli di Ebbone: san Giovanni (particolare) (Cfr. 92.)* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque Municipale, ms. 1, fol. 134 v°. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

243. **OSTIA, Horrea Epagathiana.** *Nicchia.* Metà del II secolo d.C. In situ. (Fot. De Antonis, Roma.)

I magazzini (horrea) di un ricco mercante del porto di Ostia, Epagathius, datano della metà del II secolo dopo Cristo. Sono stati studiati da Gilbert Picard. (Cfr. Empire romain, Architecture universelle, *Fribourg, 1965, p. 53.) Fra molti esempi di apparato decorativo lasciati dall'architettura antica, è stato scelto questo per far vedere la vera origine del paramento policromo della porta trionfale di Lorsch di cui si è voluto fare, un tempo, una creazione dell'arte dell'Alto Medioevo. (Cfr. 55-56, 244.)*

244. **LORSCH, abbazia.** *Porta trionfale, facciata ovest.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La decorazione è costituita da una successione di quadrati, di losanghe e di poligoni (cfr. 55-56, 243) come il muro occidentale delle cripte di Jouarre, (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *79; bibliografia n° 313) ed è stata imitata perfino sui cancelli dell'VIII secolo. (Cfr. 266.)*

245. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Porta.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

I restauri eccessivi del 1800 hanno sostituito le pietre antiche con nuove, ma l'aspetto antico è stato rispettato.

246. **SOISSONS, chiesa abbaziale Saint-Médard.** *Entrata della cripta, porta nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Come tutte le grandi cripte delle chiese costruite in Gallia all'epoca carolingia, quella dell'abbaziale Saint-Médard di Soissons non affondava nel suolo che di pochi centimetri rispetto al pavimento della navata. Nel muro ovest della cripta si aprivano due porte simili che davano sulla chiesa. Diamo la fotografia della porta nord. Essa è molto simile alla porta della cappella palatina di Aquisgrana rappresentata nella figura precedente. Dato che questo tipo di porta si ritrova in molte chiese dell'inizio dell'epoca romanica (cattedrale di Vienne, muro sud del coro, cattedrale di Agde, ecc.), si deve desumere che fosse molto comune in Gallia, nel IX secolo. Deriva dall'architettura del Basso Impero (palazzo di Diocleziano a Spalato).

247. **OSTIA, Horrea Epagathiana.** *Pilastro cruciforme.* Metà del II secolo d.C. In situ. (Fot. De Antonis, Roma.)

Questo esempio di pilastro cruciforme della metà del II secolo dopo Cristo deve essere avvicinato a quelli che sono stati rinvenuti nelle rovine del palazzo di Sirmione, sul lago di Garda, e dell'"edificio a tre navate" di Bavay (Francia del nord), liberato nel 1946.

248. **AUXERRE, chiesa abbaziale Saint-Germain, cripte.** *Pilastro cruciforme.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La fotografia mostra il passaggio coperto da una volta a crociera che unisce il deambulatorio della cripta all'oratorio a pianta circolare ricostruito nel XIV secolo. Come si osserva in certi supporti della cappella palatina di Aquisgrana (cfr. tav. XIIa, nella bibliografia n° 295), gli archi trasversali ricadono sui brevi aggetti dei pilastri cruciformi. Pilastri molto più importanti ma che offrono esattamente le stesse proporzioni esistevano nell'antinavata carolingia dell'abbaziale, come mostra una pianta eseguita nel XVIII secolo. (Cfr. 345.) Questo pilastro carolingio a forma di croce con corti aggetti deriva certamente dal pilastro antico di cui la pianta e l'aspetto sono simili. Non si sottolineerà mai troppo l'importanza di questo elemento architettonico ereditato dall'Antichità. La chiesa interamente a volta del Medioevo deriva da questo, come dimostrano i resti della cattedrale d'Orléans, del mille circa, portati alla luce da scavi. Dalla seconda metà dell'XI secolo gli aggetti dei pilastri cruciformi saranno più pro-

nunziati a causa dell'impiego della mezza colonna. (Cfr. 48.)

249. **SOISSONS chiesa abbaziale Saint-Médard.** *Cripte, interno visto da nord.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

I semipilastri, ad aggetti, hanno un ruolo analogo a quello dei pilastri cruciformi nel ricevere la spinta delle volte a crociera e quella degli ampi archi trasversali. Le vôlte sono eseguite con una sapienza che, dopo l'epoca carolingia, riapparirà solo dal secondo quarto del XII secolo nella regione parigina e, ancora piú tardi, nel sud della Francia. (Cfr. 45.)

250. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Il piano inferiore prima del restauro.* Incisione su acciaio. (Da Jean Hubert, *L'art préroman*, Parigi, Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1938, pl. VI *c*.)

Disegno di Guillemot, verso il 1860. Il pregio di questo documento è di mostrare l'aspetto dell'insieme dei supporti, dei muri e quello delle modanature, prima dei restauri che ebbero purtroppo luogo nel XIX secolo. La veduta rappresenta l'entrata della cappella palatina, a ovest. (Cfr. 35.)

251. **GERMIGNY-DES-PRES, chiesa.** *Pilastro interno.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Quando la chiesa venne ricostruita, nel secolo scorso, nel nuovo edificio vennero sostituiti i coronamenti dei quattro supporti quadrati che circondavano la parte centrale. (Cfr. 42.)

Questi abachi sono incavati agli angoli come quelli dei pilastri cruciformi di Saint-Germain ad Auxerre e della cappella palatina di Aquisgrana.

252-253. **AUXERRE, chiesa abbaziale Saint-Germain, cripte.** *Dipinto a trompe-l'oeil - Capitello.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

L'antica maniera del trompe-l'oeil *si osserva sia nella sala alta della porta trionfale di Lorsch (cfr. 4) sia nelle cripte di Saint-Germain ad Auxerre. (Cfr. 5.)*

254. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Esterno.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Dei capitelli sormontano i pilastri posti all'esterno del tamburo della cupola. La loro decorazione è un'interpretazione originale dei capitelli corinzi romani. (Cfr. 268.)

255. **GERMIGNY-DES-PRES.** *Capitello.* Orléans, Musée historique. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Alcuni capitelli di pietra provenienti dalla chiesa della villa di Teodulfo, demolita nel secolo scorso, sono stati raccolti al Museo d'Orléans. Questo è sormontato da un abaco senza modanatura.

256-257. **GERMIGNY-DES-PRES.** *Decorazione in stucco.* Orléans, Musée historique. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Tutta una serie di monumenti — piú precisamente Saint-Victor a Marsiglia (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *13; bibliografia n° 313) e la mezza cupola orientale di Saint-Laurent a Grenoble* (ibid. *112) — attestano la sopravvivenza fino all'epoca carolingia della pratica antica dei rivestimenti di stucco. Quelli del santuario di Germigny-des-Prés testimoniano una maggior esperienza ed abilità che non la scultura dei capitelli in pietra della stessa epoca. La ragione va ricercata nel fatto che il capitello in pietra era succeduto piuttosto tardi al capitello in marmo del VII e dell'VIII secolo, mentre l'arte dello stucco non aveva mai cessato di essere praticata nell'Italia del nord e in Gallia. Si sa, ad esempio, che i muri della chiesa del monastero di Saint-Saturnin ad Angers, fondato dal vescovo Magnobodo nel VII secolo, e che venne ricostruito forse all'epoca carolingia, erano decorati di stucchi istoriati alternati a mosaici. (Cfr. bibliografia n° 434.)*

258. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Decorazione a viticci. (Cfr. 15.)* Brescia, Museo cristiano. Terracotta. 0,18 × 0,40 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

259. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Decorazione a fioroni. (Cfr. 15.)* In situ. Stucco. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

260. *Frammento di ambone* (?). Müstair, chiesa Saint-Jean, Musée lapidaire. Marmo 0,30 × 0,23 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

261. *Frammento di fregio.* Müstair, chiesa Saint-Jean, Musée lapidaire. Marmo. 0,23 × 0,55 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il drago dal corpo attorcigliato del fregio è un raro esempio di imitazione di oreficeria barbarica da parte di uno scultore in pietra, come lo è uno dei gradini dell'ipogeo delle Dunes a Poitiers (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *70; bibliografia n° 313) e una chiave d'archivolto in pietra, dell'VIII secolo circa, ritrovata da Lucien Masset durante scavi da lui eseguiti nella chiesa di Deux-Jumeaux (Calvados).*

262. **MILANO, S. Maria d'Aurona.** *Mensola.* Milano, Castello sforzesco, Museo archeologico. Pietra. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La chiesa dell'Aurona è stata demolita, ed è difficile pronunciarsi sull'età di tutte le sculture da essa provenienti e che sono oggi conservate nel Museo archeologico. Alcuni dei frammenti sono indubbiamente dell'VIII secolo. Gli archeologi italiani attribuiscono alla stessa epoca questa bellissima mensola.

263. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Decorazione di un arco. (Cfr. 15.)* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

264. **ROMAINMOTIER, chiesa.** *Ambone.* In situ. (Fot. De Bellet, Ginevra.)

L'abbazia di Romainmôtier fu fondata verso il 636. Ho pubblicato la pianta delle chiese successive, le cui fondamenta furono messe in luce durante gli scavi del 1904 sotto il pavimento della chiesa attuale. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *339: bibliografia n° 313.) Un prezioso ambone in pietra è conservato in questo monumento. È stato attribuito a torto da Eugène Bach al VII secolo. (Cfr.* Congrès archéologique de la Suisse romande, *1953, p. 361.) Il raffronto con le sculture di datazione sicura mostra che è stato scolpito per la chiesa compiuta verso l'anno 753. Sopra le braccia della croce è stata scolpita l'iscrizione:* IN DEI NOMEN CUDINUS ABBA IUSSIT FIERI. *Purtroppo di quest'abate non si sa nient'altro.*

265. **SAINT-MAURICE, chiesa.** *Ambone.* In situ. (Fot. De Bellet, Ginevra.)

Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *338 e 368; bibliografia n° 313. L'ambone perfettamente conservato fu eseguito per la chiesa alla fine dell'VIII secolo, si alzava sul davanti del coro dei chierici, in faccia ai fedeli, e serviva ai lettori e ai predicatori.*

266. **METZ, Saint-Pierre-en-Citadelle, chiesa.** *Lastra della sbarra di cancellata.* Metz, Musée central. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Imitazione barbarica di una decorazione a losanga. (Cfr. 243-244.)

267. **ANGERS, antica chiesa Saint-Martin.** *Lastra di transenna (Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *348; bibliografia n° 313.)* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

268. **ESTOUBLON, chiesa.** *Stele funeraria.* In situ. (Fot. Studio Lorin, Digne.)

Questa stele, fatta per essere posta vicino a una tomba, è stata trovata nel pavimento della chiesa di Estoublon (Basse Alpi). La sua iscrizione, pubblicata e commentata da H. de Gerin-Ricard (cfr. Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques, *1909, pp. 272-276), indica che questo piccolo monumento sarebbe stato scolpito sotto il regno di Ludovico il Pio. Si noti l'analogia di questo pilastro coronato da un capitello con quelli dell'esterno del tamburo della cappella palatina di Aquisgrana. (Cfr. 254.)*

269. **ALBENGA, battistero.** *Cripta decorata ad intrecci.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Il battistero di Albenga risale al V o al VI secolo. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *5-6; bibliografia n° 313.) Verso la fine dell'VIII secolo, vi vennero situati questo arcosolio e questa tomba decorata come una transenna per onorare la sepoltura di qualche insigne personaggio.*

270. **RAVENNA, S. Apollinare in Classe.** *Ciborio.* In situ. (Fot. Anderson.)

Il ciborio è un baldacchino di pietra preparato e scolpito per accogliere gli altari principali di una chiesa. Quello di S. Apollinare in Classe è oggi relegato in un angolo della navata. Al di sopra del suo arco principale un'iscrizione tramanda che fu scolpito per la diligenza del prete Pietro, al tempo dell'arcivescovo Valerio, che si sa tenne quella carica dall'806 all'816: AD HONOREM DOMINI JESU CHRISTI ET SANCTI ELUCADII SUB TEMPORE DOMINI VALERI ARCHIEPISCOPI, EGO PETRUS PRESBYTER FECI.

271. **GLONS, chiesa.** *Arco di ciborio (?) [copia].* Bruxelles, Musée royaux d'Art et d'Histoire. (Fot. Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles. © A.C.L., Bruxelles.)

Le vestigia della chiesa preromanica di Glons sono state studiate da André Dasnoy. (Cfr. pp. 137-152 nella bibliografia n° 140.) Si è potuto ricostruire un arco composto di vasti segmenti. La ghiera dell'arco e l'intradosso sono riccamente decorati. Un arco di questo genere, che per lo stile daterei alla fine dell'VIII secolo circa, sarebbe piú adatto a un ciborio o al santuario di una chiesa che alle grandi arcate di una navata. Quest'opera dà tuttavia una idea approssimativa della scultura decorativa nelle regioni dell'Est all'epoca di Carlomagno.

272. **NIMES, Tour Magne.** *Veduta esterna. (Cfr. 273.)* In situ. (Fot. H. Roger-Viollet.)

273. **AQUISGRANA, cappella palatina.** *Veduta esterna (particolare).* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Accostando la veduta esterna della cappella palatina di Carlomagno a quella della famosa "Tour Magne" che domina la città di Nîmes come il piú bello dei monumenti trionfali lasciatici in eredità dall'Antichità, non voglio affermare che sia stata copiata dall'architetto franco, ma solo indicare che questo artista si è indubbiamente ispirato a una costruzione romana, piú o meno simile a quella di Nîmes e quale si poteva ancora vedere nell'VIII secolo nelle città della Gallia settentrionale e in Renania. (Cfr. 272.)

274. **BRESCIA, S. Salvatore.** *Veduta dall'esterno (dettaglio).* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La struttura sapiente e robusta dei muri esterni ad arcate ha la sua origine nell'architettura religiosa del Basso Impero: S. Simpliciano a Milano, vasta basilica fondata da sant'Ambrogio. (Cfr. 15.)

275. **MÜSTAIR, chiesa Saint-Jean.** *Veduta del capocroce.* In situ. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

La pianta a tre absidi esiste in Italia a partire dalla metà del VI secolo (cattedrale di Parenzo), ma a quest'epoca le absidi laterali non sono altro che delle nicchie scavate nel muro che chiude a est le navate laterali. All'interno (cfr. 20-21) come all'esterno, il capocroce della chiesa abbaziale di Saint-Jean a Müstair è molto diverso. Può forse essere considerato come tipico dell'architettura di quel tempo, perché ne esistono numerose testimonianze all'inizio dell'epoca romanica, dalla chiesa Saint-Pierre a Müstail, in Svizzera, fino al capocroce della chiesa di Neuwiller, in Alsazia. Si osserva la medesima sequenza e le stesse proporzioni del capocroce terminante in tre absidi a Saint-Jean a Müstair e a Germigny-des-Prés. (Cfr. 350 e 367.) Ma, a Müstair, anche i portici laterali sono stati forniti di absidi. (Cfr. 21.)

276. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: san Giovanni.* 780-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuove acq. lat. 1203, fol. 2 v°. Miniatura su pergamena. 0,310 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

277. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: Cristo in maestà.* 780-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuova acq. lat. 1203, fol. 3 r°. Miniatura su pergamena. 0,310 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

278. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: san Matteo.* 780-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuova acq. lat. 1203, fol. 1 r°. Miniatura su pergamena. 0,310 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

279. Arte carolingia, scuola di Corte. **Diocesi di Magonza.** *Evangeliario di Carlomagno, detto anche di Godescalco: fontana della vita.* 780-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, Nuove acq. lat. 1203, fol. 3 v°. Miniatura su pergamena. 0,310 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

280. Arte carolingia, scuola di Corte. *Evangeli di Saint-Médard a Soissons: san Giovanni (particolare).* Inizio del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 180 v°. Miniatura su pergamena. 0,365 × 0,260 m. (Fot. Biblioteca.)

281. Arte carolingia, scuola di Corte. **SAINT-RIQUIER, abbazia.** *Evangeli di Saint-Riquier: san Luca (particolare).* Verso l'800. Abbeville, Bibliothèque Municipale, ms. 4, fol. 101 r°. Miniatura su pergamena purpurea. 0,350 × 0,245 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

282. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Lorsch: Cristo in maestà (particolare).* Inizio del IX secolo. Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, R. II, 1, fol. 18 v°. Miniatura su pergamena. 0,370 × 0,271 m. (Fotoreportaj Casa Scintell, Bucarest.)

283. Arte carolingia, scuola di Corte. **Regione del medio Reno.** *Evangeli di Lorsch: Cristo in maestà; processione di icone, ritratti degli antenati di Cristo (particolare).* Inizio del IX secolo. Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, R. II, 1, fol. 14 r°. Miniatura su pergamena. 0,370 × 0,271 m. (Fot. Atelier de la Bibliothèque centrale d'État de la République socialiste de Roumanie.)

Frammento di Evangeli la cui seconda parte è conservata alla Bi-

blioteca vaticana, Pal. lat. 50. Gli elementi della rilegatura sono a Londra, al Victoria and Albert Museum, e a Roma, al Museo sacro.

284. Arte carolingia, scuola di Corte d'influenza bizantina. AQUISGRANA. *Evangeli di Xanten: Cristo in maestà e gli evangelisti.* Inizio del IX secolo. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 18723, fol. 17. Miniatura su pergamena purpurea. 0,257 × 0,190 m. (Fot. Bibliothèque; © Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.)

285. Arte carolingia, scuola di Reims. REIMS. *Evangeli di Ebbone: san Marco (particolare).* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 60 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni del particolare: 0,140 × 0,187 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

286. Arte carolingia, scuola di Reims. REIMS. *Evangeli di Ebbone: san Luca (particolare).* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 90 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni del particolare: 0,140 × 0,187 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

287. Arte carolingia, scuola di Reims. REIMS. *Evangeli di Ebbone: tavole dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

288. Arte carolingia, scuola di Reims. REIMS. *Evangeli di Ebbone: tavole dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 13 v°. Miniatura su pergamena. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

289. Arte carolingia, scuola di Reims. REIMS. *Evangeli di Ebbone: tavole dei canoni evangelici (particolare): figura nell'acroterio.* Primo quarto del IX secolo (prima dell'823). Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 11 v°. Miniatura su pergamena. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

290. Arte carolingia, scuola di Reims. HAUTVILLERS. *Physiologus latinus: della quarta natura del serpente (particolare).* Verso l'830. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 318, fol. 12 v°. Miniatura su pergamena. 0,175 × 0,250 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

291. Arte carolingia, prolungamento della scuola di Reims. *Evangeli detti di Loisel: san Luca (particolare).* Fra l'845 e l'882. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 17969, fol. 83 v°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,225 × 0,170 m. (Fot. Biblioteca.)

292. Arte carolingia, prolungamento della scuola di Reims. REIMS. *Evangeli detti di Blois: san Matteo (particolare).* IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 265, fol. 11 v°. Miniatura su pergamena. 0,280 × 0,200 m. (Fot. Biblioteca.)

293. Arte carolingia, scuola di Tours. *Evangeli: titolo ornato, incipit dell'Evangelo di san Matteo.* Metà del IX secolo. Laon, Bibliothèque municipale, ms. 63, fol. 26. Miniatura su pergamena. 0,295 × 0,235 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Proviene dalla cattedrale di Laon.

294. Arte carolingia, scuola di Tours. SAINT-DENIS. *Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura: Ascensione (particolare).* 869-970. Roma, Basilica di S. Paolo fuori le mura, senza n°, fol. 292 v°. Miniatura su pergamena. 0,395 × 0,305 m. (Fot. Basilica patriarcale.)

295. Arte carolingia, scuola di Tours. SAINT-DENIS. *Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura: Carlo il Calvo circondato da dignitari (particolare).* 869-870. Roma, Biblioteca patriarcale di S. Paolo fuori le mura, senza n°, fol. 185 v°. Miniatura su pergamena. 0,395 × 0,305 m. (Fot. Basilica patriarcale.)

296. Arte carolingia, scuola di Tours. Saint-Martin a TOURS o MARMOUTIER (?). *Salterio di Lotario: ritratto di Lotario II (?).* 840-850. Londra, British Museum, Add. 37768, fol. 4 r°. Miniatura su pergamena. 0,235 × 0,195 m. (Fot. Museo.)

297. Arte carolingia, scuola detta di Corbie. SAINT-DENIS (?). *Sacramentario: Cristo in maestà (particolare).* Verso l'870. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 1141, fol. 5 r°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,210 m. (Fot. Biblioteca.)

298. Arte carolingia, scuola di Metz. METZ. *Sacramentario di Drogone: "Te igitur," iniziale e lettere istoriate: scene della vita di Cristo.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 15 v°. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

299. Arte carolingia, scuola di Metz. METZ. *Sacramentario di Drogone: "Vere dignum," iniziale ornata.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 10 v°. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

300. Arte carolingia, scuola di Metz. METZ. *Sacramentario di Drogone: E, iniziale istoriata: san Giovanni Evangelista (particolare).* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 29 r°. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

301. Arte carolingia, scuola di Metz. METZ. *Sacramentario di Drogone: O, iniziale istoriata: la presentazione al Tempio.* Verso l'850. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 9428, fol. 38 r°. Miniatura su pergamena. 0,265 × 0,215 m. (Fot. Biblioteca.)

302. Arte carolingia. SAN GALLO. *Salterio di Wolfcoz: David davanti a Nathan (particolare).* Prima metà del IX secolo. Zurigo, Zentralbibliothek, ms. C 12, fol. 53. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,230 × 0,315 m. (Fot. De Bellet, Ginevra.)

303. Arte carolingia. SAN GALLO (?). *Prudenzio, "Psicomachia": Fede contro Idolatria, Castità contro Lussuria.* IX secolo. Berna, Bürgerbibliothek, cod. 264, fol. 35 v°. Disegno a penna su pergamena. 0,275 × 0,210 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

304. Arte carolingia. SAINT-AMAND. *Apocalisse: la donna e il drago.* Fine del IX secolo. Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 99, fol. 24 r°. Miniatura su pergamena. 0,270 × 0,200 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

305. Arte carolingia. SAINT-AMAND. *Apocalisse: i sette angeli, caduta della stella; san Giovanni assiste alla caduta di quattro personaggi (particolare).* IX secolo. Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 386, fol. 16 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,310 × 0,230 m; dimensioni del particolare: 0,245 × 0,215 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

306. Arte carolingia. Est della Francia o scuola di Tours (?). *Apocalisse: Cristo seguito da undici angeli a cavallo: il pozzo dell'abisso (particolare).* Seconda metà del IX secolo. Treviri, Stadtbibliothek, ms. 31, fol. 64 v°. Miniatura su pergamena. 0,262 × 0,216 m. (Fot. Nelles, Treviri.)

307. Arte carolingia. SAINT-AMAND. *Evangeli: attributi di san Giovanni.* IX secolo. Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms. 69, fol. 110 v°. Miniatura su pergamena. Diametro: 0,08 m; dimensioni della pagina: 0,260 × 0,203 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

308. Arte carolingia. FLEURY. *Isidoro da Siviglia, "De natura rerum": costellazione (particolare).* IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Lat. 5543, fol. 161 r°. Miniatura su pergamena. Dimensioni della pagina: 0,220 × 0,160 m; dimensioni del particolare: 0,120 × 0,114 m. (Fot. Biblioteca.)

309. Arte carolingia. COLONIA. *Evangeli (inizio del Vangelo di san Giovanni): san Giovanni Evangelista (particolare).* Seconda metà del IX secolo. Colonia, cattedrale, ms. 14, fol. 160 v°. Miniatura su pergamena. (Fot. Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum.)

310. Arte carolingia. *Fibbia a tre bracci.* Metà del IX secolo. Oslo, Universitetets Oldsaksamling Myntkabinet. Placca d'oro sbalzato, filigrana. 0,094 × 0,105 m. (Fot. Universitetets.)

Trovata a Hon (Norvegia) in una tomba con delle monete dell'imperatore Michele III (842-867) e forse portata dalla Francia come bottino. Lavoro di Franchi dell'Ovest come la prima rilegatura dell'Evangeliario di Lindau. (Cfr. 192.)

311. Arte carolingia. *Croce da processione, detta "croce delle Ardenne."* Secondo quarto del IX secolo. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. Placca d'oro e di rame dorato su anima di legno; filigrana, pietre e pasta di vetro. 0,730 × 0,452 m. (Fot. Museo.)

La decorazione del dorso della croce è persa. Vedi anche la croce di Carlomagno a Saint-Denis, del pari scomparsa (cfr. bibliografia n° 196), e la pittura del XV secolo (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *267; bibliografia n° 313), come anche la croce di san Rupert a Bischofshofen. (Cfr. pp. 184 sgg. nella bibliografia n° 202.) Baeckler data la croce al secondo quarto del IX secolo (cfr. p. 40 nella bibliografia n° 573), dell'epoca di Luigi il Pio (813-840). La croce proviene da un convento delle Ardenne lussemburghesi.*

312. Arte merovingia. *Pastorale di san Germano.* Seconda metà del VII secolo. Delémont, chiesa Saint-Marcel, tesoro. Oro, argento, filigrana e pietre rosse su un supporto di legno. Altezza: 0,119 m; diametro: 0,023 m. (Fot. De Bellet, Ginevra.)

San Germano (morto nel 677) era abate del monastero di Grandval. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *265; bibliografia n° 313.) Il suo pastorale è da paragonarsi al cofanetto di Oviedo (cfr. 314) e al reliquiario di Enger. (Cfr.* L'Europa delle invasioni barbariche, *316.) Probabilmente lavoro locale.*

313. Arte merovingia. *Frammento di cinturone.* Seconda metà del VII secolo. Monaco, Prähistorische Staatssammlung. Ferro placcato di argento. (Fot. Elisabeth Römmelt, Monaco.)

Tipicamente bavarese per la sua tecnica. Proviene da Feldmoching, vicino a Monaco.

314. Arte asturiana. *Cofanetto (particolare): coperchio.* Seconda metà dell'VIII secolo. Oviedo, cattedrale, Cámara Santa. Oro, smalti, agate, almandine, pietre. 0,155 × 0,099 m. (Fot. Enric Gras, Barcellona.)

Reliquiario vicino a quello del re Alfonso III (866-910), nella cattedrale di Astorga, e al cofanetto di S. Isidro di León a Madrid, Museo archeologico. Sotto, l'iscrizione: SUSCEPTUM PLACIDE MANEAT HOC IN HO(NO)RE D(E)I QUOD OFFERUNT FAMULI XRI FROILA ET NUNILO COGNOMENTO SCEMENA HOC OPUS PERFECTUM ET CONCESSUM EST SCI SALVATORI OVETENSIS QUISQUIS AUFERRE HOC DONARIA N(O)S(TR)A PRESUMSERI FULMINE DIVINO INTEREAT IPSE OPERATUM EST ERA DCCCCXLVIII, *mostra che si trattava di un dono di Fruela e di Nunilo, nel 948.*

315. Arte italiana. CIVIDALE (?). *Reliquiario.* IX secolo. Cividale, cattedrale, tesoro. Placche d'argento inciso e dorato su anima in legno, sul coperchio: pietre e cammei del Medioevo: Altezza: 0,195 m; lunghezza: 0,22 m; spessore 0,125 m. (Fot. Scala.)

Vicino a un altro reliquiario di Cividale, forse anche fatto nello stesso luogo. Per la questione degli pseudocammei, vedi il reliquiario di Teuderigia a Saint-Maurice (cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *268; bibliografia n° 313), quello di Utrecht (cfr. 317) e i cammei della croce a Brescia.*

316. *Corona della Vergine (particolare): cammeo.* VIII secolo. Essen, cattedrale, tesoro. Almandina. Altezza del cammeo: 0,017 m. (Fot. Liselotte Witzel, Essen.)

Secondo Hans Wentzel (cfr. pp. 303-320 nella bibliografia n. 609), questo cammeo ricorda le monete lombarde di Romualdo I (662-682) e di Romualdo II (706-731).

317. Arte carolingia. *Evangeliario di Lebuino (particolare): cammeo.* VIII secolo. Utrecht, Museo arcivescovile. Vetro grigio e bianco su fondo rosso. Dimensioni del cammeo: 0,0425 × 0,0286 m. (Fot. Hans Sibbelee, Utrecht.)

Il cammeo dell'Evangeliario di Lebuino ha come pendente una testa di donna. (Cfr. Germania, 1933, pianta 14, fig. 4.) Tecnica identica a quella degli pseudocammei di Saint-Maurice e di Brescia.

318. Arte merovingia. *Epitaffio di san Cumiano.* Epoca di Liutprando (713-744). Bobbio, abbazia S. Colombano. Pietra. (Fot. Studio Fagnola, Bobbio.)

319. Arte italiana. *Croce decorata a viticci.* Verso l'827. Pieve di Budrio, chiesa parrocchiale. Marmo. 2,00 × 1,50 m. (Fot. Villani e Figli, Bologna.)

Croce scolpita dai due lati. Sulla faccia anteriore, iscrizione del donatore: INDI NO RENOVA CRUX TEMPORIBU DOM VITALE EPSC. *Vitale era vescovo di Bologna (789-844).*

320. Arte carolingia e romanza. *"Trono di Dagoberto."* Verso l'800. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Bronzo dorato. Altezza: 1,35 m. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

Venne restaurato per Napoleone I, che se ne servì nel 1804. Già menzionato dall'abate Suger nel XII secolo come "trono di Dagoberto," fu da lui completato. Proviene dal tesoro di Saint-Denis.

321. Arte carolingia. AQUISGRANA, cappella palatina. *Parapetto della tribuna (particolare). (Cfr. 204, altro particolare.)* Inizio del IX secolo. In situ. Bronzo. (Fot. U.D.F. - La Photothèque.)

322. Arte carolingia, scuola di Tours. *Flabello.* Verso l'875. Firenze, Museo nazionale, raccolta L. Carrand. Avorio, legno, miniature su pergamena. Lunghezza: 0,24 m; con il manico: 0,78 m. (Fot. Alinari, Firenze.)

La parte superiore del manico reca un'iscrizione: IOHEL ME SCAE FECIT IN HONORE MARIAE. *Jobel, il donatore, può essere confuso con l'abate Gelone di Cunault vicino a Tours. Il conte Vivien aveva buoni rapporti con Cunault. Sui rilievi figurano sei*

rappresentazioni delle Egloghe *di Virgilio; i versi 8-10 della* IV *Egloga sono citati come simbolo della nascita del Cristo. Le miniature del ventaglio ricordano le miniature della scuola di Tours. Dello stesso stile dell'avorio col Paradiso, al Louvre. (Cfr. 218.)*

Proviene da Tours? Noirmoutier? Tournus, Saint-Philbert? (Cfr. 217, 324.)

323. Arte carolingia (franca dell'Ovest). *"Scrigno di Carlomagno." Disegno del reliquiario distrutto durante la Rivoluzione.* Terzo quarto del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, raccolta Le, 38 c. Il reliquiario era d'argento dorato, pietre, perle e gemme, una sola intagliata. Disegno colorato eseguito dall'originale, nel 1791, da Étienne Éloi de la Barre. Dimensioni del disegno: 0,56 × 0,37 m. (Da Joseph Guilbert, *Les Dessins du cabinet Peiresc au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Parigi, 1910, pianta IX.)

La forma del reliquiario copia la facciata di una chiesa. Donato forse a Saint-Denis da Carlo il Calvo fu posto sull'altare: il piedistallo è gotico. (Cfr. 234.)

324. Arte carolingia. *Flabello (particolare). (Cfr. 217, 322.)* Firenze, Museo nazionale. (Fot. Alinari, Firenze.)

325. Arte carolingia (franca dell'Ovest). *Reliquiario di santo Stefano (fianco).* Metà del IX secolo. Vienna, Kunstistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer (tesoro). Foglie d'oro e d'argento dorato su anima di legno, gemme, perle. 0,320 × 0,241 × 0,078 m. (Fot. Museo.)

Il coronamento del reliquiario è del XV secolo, la parte posteriore è stata restaurata nel 1827. Per i cabochons, vedi la rilegatura del Salterio di Carlo il Calvo. (Cfr. 232.) Usener (cfr. pp. 37 sgg. nella bibliografia n° 573) lo classifica nella scuola della Corte di Carlomagno. Con l'Evangeliario dell'Incoronazione e la spada di Carlomagno, appartiene ai vecchi tesori dell'Impero.

326. Arte carolingia. **TUOTILO.** *Piatto di rilegatura: l'Ascensione. (Cfr. 241, altro piatto della rilegatura.)* Verso il 900. San Gallo, Stiftsbibliothek. Avorio; quadro d'argento dorato e pietre preziose. Altezza totale: 0,396 m; altezza dell'avorio: 0,32 m. (Fot. Biblioteca - Gebrüder Zumbühl.)

327. **ROMA.** *Pianta della basilica di S. Pietro.* IV secolo. (Da Otto Doppelfeld, *More romano. Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln*, in "Kölner Domblatt," Colonia, VIII, 1954, pianta III, p. 51.)

Pianta semplificata della basilica di S. Pietro a Roma, costruita verso il 330 da Costantino sul cimitero del Vaticano, dopo il rilievo fatto da Tiberio Alfarano prima della demolizione del monumento cominciata nel 1506. (Cfr. L'arte paleocristiana, *180; bibliografia n° 255.) Si noterà che il santuario della basilica è esattamente volto verso ovest. L'ingresso è a est. È un edificio orientato a occidente.*

328. **FULDA.** *Pianta della chiesa dell'abbazia (2° stato).* (Da Otto Doppelfeld, *More romano. Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln*, in "Kölner Domblatt," Colonia, VIII, 1954, pianta III, p. 51.)

I numerosi testi che ci ragguagliano sulle costruzioni successive dell'abbazia di Fulda sono citati dagli autori del volume che segue. (Cfr. pp. 84-89 nella bibliografia n° 599.) La seconda chiesa, dovuta all'abate Ratgar (791-819), imitava S. Pietro a Roma per essere orientata a occidente, la pianta ad ampio transetto e le dimensioni. Probabilmente, aveva già una controabside orientata a est che venne completamente ricostruita, se non costruita, nel 948. Le parole more romano *che si trovano nella cronaca del monastero per caratterizzare questa costruzione provano che l'orientamento a occidente dato a quell'epoca alle nuove chiese costruite in tutta l'estensione del regno franco accompagna la riforma della liturgia a imitazione delle usanze romane decisa da Pipino e realizzata da Carlomagno. La pianta a due absidi opposte è stata probabilmente immaginata — ispirandosi a edifici paleocristiani analoghi a certe basiliche dell'Africa del nord del V secolo — per conciliare in una certa misura i dettami della riforma con le antiche usanze.*

329. **SAN GALLO.** *Pianta della chiesa dell'abbazia. (Cfr. 34, 342.)* (Da Otto Doppelfeld, *More romano. Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln*, in "Kölner Domblatt," Colonia, VIII, 1954, pianta III, p. 5.)

330. **SAINT-MAURICE.** *Abbazia di Saint-Maurice ad Agaunum, pianta della chiesa del monastero.* (Dagli studi di Louis Blondel citati qui di seguito.)

Dalla fine del IV secolo fino all'VIII secolo, quattro chiese furono successivamente ricostruite o ingrandite vicino alla roccia che commemorava il martirio di san Maurizio e dei suoi compagni. Come le chiese precedenti, la basilica della fine dell'VIII secolo è stata perfettamente scavata e studiata da Louis Blondel. (Cfr. pp. 28-29 nella bibliografia n° 62 e pp. 287-288 nella bibliografia n° 63.) Questa vasta basilica, che venne distrutta dai Saraceni verso il 940, aveva due cori opposti con una confessione a deambulatorio anulare ad imitazione di quelle delle chiese romane. (Cfr. 355.) Il coro occidentale, con una sopraelevazione abbastanza forte, sembra esser stato il più importante. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *338; bibliografia n° 313.)*

331. **ALET.** *Pianta dell'antica cattedrale di S. Pietro.* (Da Jean Hubert, *L'Art préroman*, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Parigi, 1938, fig. 57, p. 66.)

La città di Alet, vicino a Saint-Servan-sur-Mer, fu liberata dai Vichinghi nel 936. La cattedrale Saint-Pierre, ricostruita poco dopo, è oggi in rovina. È stata studiata dal Duchesne (cfr. pp. 1-10 nella bibliografia n° 167) e da M. R. Couffon. (Cfr. pp. 36-37 nella bibliografia n° 129.)

332 e 333. **COLONIA.** *Pianta della cattedrale (7° e 6° stato).* (Da Otto Doppelfeld, *More romano. Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln*, in "Kölner Domblatt," Colonia, VIII, 1954, pianta III, p. 5.)

Gli scavi della cattedrale di Colonia sono stati condotti, dall'ultima guerra, in condizioni particolarmente difficili, ma in modo notevole da M. Otto Doppelfeld. Le ricostruzioni successive di questa vasta cattedrale lasciano apparire due stati ben differenziati, quello del sesto periodo (inizio del IX secolo) e quello del settimo periodo (verso l'870). Fra i numerosi scritti di Otto Doppelfeld relativi alle antiche cattedrali di Colonia, cito in modo particolare l'articolo di cui sopra. In effetti il raggruppamento delle nostre figure 327-333 si ispira direttamente alle sue constatazioni. Contro l'evidenza, si è negato che l'orientamento ad occidente delle chiese dell'epoca carolingia fosse dovuto all'imitazione della liturgia e degli usi del culto praticati a Roma. Credo di aver confermato la verità delle opinioni di Otto Doppelfeld a questo proposito mostrando che ci fu in Francia, e in particolare nel Mezzogiorno, un numero pressoché uguale che in Germania di chiese a absidi opposte costruite nell'epoca carolingia e all'inizio dell'epoca romanica. (Cfr. pp. 163-170 nella bibliografia n° 312.)

334. **AQUISGRANA.** *Pianta generale degli scavi fatti nel 1911.* (Da Paul Clemen, *Fouilles et explorations dans l'enceinte du palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle*, in "Revue de l'art chrétien," LXII, 1912, p. 219.)

Cfr. 335 sgg. Diamo la pianta generale degli scavi della cappella e del palazzo di Aquisgrana, già pubblicata da quell'insigne archeologo che fu Paul Clemen. Gli scavi fatti dopo d'allora e che devono molto a Félix Kreusch, architetto della cattedrale, hanno permesso di conoscere meglio le sovrastrutture dell'atrio e degli accessi della cappella. (Cfr. 365 e anche p. 16 nella bibliografia n° 599.)

335. **AQUISGRANA.** *Palazzo, restituzioni dei tracciati modulari.* (Da un rilevamento di Robert Vassas, architetto capo dei Monumenti storici, qui pubblicato per la prima volta.)

La scoperta dei moduli semplicissimi che hanno presieduto alla messa in scala e al tracciato della pianta è dovuta al mio amico Robert Vassas, architetto e archeologo. Questi tracciati hanno verosimilmente all'origine un quadrilatero abbastanza stretto, analogo a quello che si osserva nella pianta delle sovrastrutture dell'antica chiesa di Germigny-des-Prés. (Cfr. 367.) Ma ad Aquisgrana la scelta dei moduli denota ricerca più elaborata del quadrilatero. (Cfr. 334.) Questo ha voluto dimostrare il rilievo di Robert Vassas.

336 A e B. **LORSCH.** *Pianta e alzato della prima abbazia.* (Da Friedrich Behn, *Kloster Lorsch*, E. Schneider Verlag, Magonza, 1949, pianta 1.)

Questi rilievi, come quelli del 337 A-B e del 338, derivano i loro elementi dalle opere di Friedrich Behn. Il primitivo monastero di Lorsch è stato fondato nel 763 ed ebbe come primo abate Crodegango, vescovo di Metz. Scavi eseguiti nel 1882, 1910 e 1932-1933 hanno rivelato le disposizioni di questo piccolo monastero, il primo, precedente a quello della pianta di San Gallo, che mostri una organizzazione assolutamente regolare degli edifici monastici e della chiesa attorno a un chiostro.

337 A e B - 338. **LORSCH.** *Alzato e pianta della seconda abbazia - Porta trionfale (particolare).* (Da Friedrich Behn, *Kloster Lorsch*, E. Schneider Verlag, Magonza, 1949, p. 17, fig. 4 e pianta 5.)

Cfr. 336 A e B. Un secondo monastero fu costruito in un luogo più favorevole a circa 700 m dal primo. L'abate Heinrich (778-784) costruì in parte gli edifici e la chiesa del nuovo complesso. (Cfr. 55-56.)

339-341. **SAINT-RIQUIER.** *Il monastero secondo due stampe del XVII secolo e gli scavi.* (Fot. Bibliothèque Nationale, Parigi. Da Paul Petau, *De Nithardo Caroli Magni nepote ac tota ejusdem Nithardi prosapia breve syntagma*, Parigi, 1631, e da Jean Mabillon, *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, I, *Saeculum*, IV, Parigi, 1676. Riproduzione della pianta catastale pubblicata su indicazioni di Georges Durand.)

Cfr. 2. Il dipinto illustrante il manoscritto perduto del Chronicon Centulense *composto dal monaco Hariulf (morto nel 1143) è stato riprodotto sia da Paul Petau sia da Jean Mabillon. Questo dipinto era una raffigurazione schematica del monastero costruito da Angilberto alla fine dell'VIII secolo su una pianta triangolare destinata a simbolizzare la Santissima Trinità. Su due lati del triangolo vi erano le gallerie che univano le tre chiese. All'interno del triangolo si ergevano gli edifici del monastero che il pittore non aveva raffigurato. Questa topografia, da me ricostruita attraverso documenti (cfr. pp. 293-309 nella bibliografia n° 525), è stata confermata dagli scavi di Honoré Bernard, che ha ritrovato la chiesa carolingia a pianta circolare dedicata alla Vergine. (Cfr. 364.)*

342. **SAN GALLO.** *Pianta dell'abbazia (particolare).* Progetto. *(Cfr. 34, 329.)* San Gallo, Stiftsbibliothek. (Da Fot. Biblioteca - Gebrüder Zumbühl.)

343. **METZ.** *Pianta dell'antico gruppo episcopale.* (Da Jean Hubert, *La Vie commune des clercs et l'archéologie*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, in *Atti della Settimana di studio, Mendola, sett. 1959*, edito da Vita e Pensiero, Milano, 1962, fig. 1, in alto.)

Verso il 754, Crodegango, vescovo di Metz, redasse una regola che imponeva ai chierici della sua cattedrale un modo di vita comune che ricordava quello dei monaci. Dal 755 all'816, capitolari e decisioni conciliari tesero a generalizzare in tutto il regno franco questa vita canonica, *o* vita regolare, *imposta al clero delle chiese cattedrali. Fu necessario costruire per i nuovi "canonici" dei "capitoli" che comprendessero luoghi di riunione e oratori. Un'antica pianta dà la disposizione degli edifici del capitolo di Metz quale esisteva nel XVIII secolo, dopo diverse ricostruzioni o restauri successivi. Tutti i testi che riguardano la cattedrale e il gruppo episcopale sono stati citati e commentati in modo egregio da M. Pierre Marot. (Cfr. pp. 152 sgg. nella bibliografia n° 15.)*

344. **LIONE.** *Pianta dell'antico gruppo episcopale.* (Da Jean Hubert, *La Vie commune des clercs et l'archéologie*, in *La vita comune del clero nei secoli XI XII*, in *Atti della Settimana di studio, Mendola, sett. 1959*, edito da Vita e Pensiero, Milano, 1962, fig. 1, in basso.)

Ho rettificato la cronologia delle diverse chiese di questo gruppo episcopale che era stata proposta in modo inesatto in seguito agli scavi del 1935. (Cfr. pp. 52-53 nella bibliografia n° 300.) L'abside dell'antica cattedrale di Saint-Étienne è stata ritrovata nel 1892. Il santuario della cattedrale di Saint-Jean, liberata nel 1935, non risale all'epoca merovingia ma all'inizio del IX secolo. I mosaici del pavimento non datano all'epoca paleocristiana, bensì solo al XII secolo.

345. **AUXERRE.** *Pianta della chiesa Saint-Germain.* (Da Jean Hubert, *L'Art préroman*, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Parigi, 1938, fig. 41, p. 59.)

Sulla pianta è stata rappresentata la cripta costruita fra l'841 e il 959 e che esiste ancora. La rotonda orientale venne ricostruita nel XIV secolo contemporaneamente al coro e al transetto della chiesa alta. La navata dell'XI secolo e l'antinavata consacrata nell'865 sono state demolite nel 1811. Le disposizioni delle costruzioni scomparse si conoscono da una pianta del XVIII secolo conservata negli Archivi dipartimentali della Yonne, sotto la segnatura H 1035. (Cfr. 48, 50, 361.)

346. **HILDESHEIM.** *Pianta della cattedrale.* (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. p. 117.)

Dalla pianta stesa da Bohland. La rotonda orientale data dal tempo di Ludovico il Pio.

347. **CORVEY.** *Pianta della chiesa abbaziale. (Cfr. 36, 52.)* (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. p. 55.)

348. **FLAVIGNY.** *Chiesa abbaziale, pianta della cripta.* (Da Georges Jouven, *Fouilles des cryptes et de l'abbatiale Saint-Pierre de Flavigny*, in "Monuments historiques de la France," n° 1, gennaio-marzo 1960, fig. 17, p. 20.)

La traslazione del Mont-Auxois al monastero di Flavigny, che ebbe luogo nell'864, corrisponde verosimilmente alla costruzione della cripta della chiesa abbaziale. Gli scavi e le ricerche di Georges Jouven, architetto capo dei Monumenti storici, hanno mostrato che in questa cripta carolingia sussistevano le costruzioni della rotonda orientale. La cripta, che era allo stesso livello della navata, e il coro superiore sono stati quasi completamente ricostruiti nell'XI e XII secolo, risparmiando però la parte essenziale delle disposizioni della chiesa dell'XI secolo.

349. **SAINT-PHILBERT-DE-GRAND-LIEU.** *Chiesa abbaziale, pianta del coro e della cripta. (Cfr. 46-47.)* (Da Jean Hubert, *L'Art préroman*, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Parigi, 1938, fig. 44, p. 59.)

350. **MÜSTAIR.** *Pianta della chiesa di S. Giovanni. (Cfr. 20-21.)* (Da L. Birchler, *Zur karolingischen Architekturen und Malereien in Münster Müstair*, in *Art du haut Moyen-Age dans la région alpine*, Atti del III Congresso internazionale per lo studio dell'Alto Medioevo, Losanna, 1954, p. 173.)

351. **HÖCHST AM MAIN.** *Pianta della chiesa S. Giustino.* (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. p. 124.)

Dalla pianta stesa da Becker e da Stiehl. La chiesa fu edificata dall'arcivescovo di Magonza Otgar (826-847) per accogliere reliquie di san Giustino portate da Roma.

352. **COIRA.** *Pianta della chiesa di S. Lucio o Luzius ritrovata sotto il collaterale sud del coro della cattedrale.* (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. p. 51.)

Dalla pianta stesa da Sulser. Le reliquie di san Lucio vennero portate a Coira verso l'820.

353. **RAVENNA.** *S. Apollinare Nuovo, pianta della cripta.* (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1942, fig. 67, p. 125.)

Pianta secondo Paolo Verzone, secondo il quale la sistemazione delle chiese di Roma, è stata fatta verso l'856 all'interno dell'abside del VI secolo per accogliere il corpo di sant'Apollinare, trasferito all'interno della città di Ravenna dal vescovo Giovanni VIII.

354. **SENS.** *Chiesa Saint-Pierre-le-Vif, pianta della cripta.* (Da Jean Hubert, *L'Art préroman*, Les Éditions d'Art et d'Histoire, Parigi, 1938, fig. 45, p. 59.)

La chiesa e gli edifici dell'abbazia Saint-Pierre-le-Vif, fondata nel VII secolo nella periferia orientale della città di Sens, sono stati demoliti durante la Rivoluzione francese. Una pianta del XVII secolo conservata negli Archivi nazionali fa conoscere la loro disposizione. Ho dimostrato che la rotonda a due piani, che si ergeva come accessorio ad est del santuario, poteva risalire, almeno in parte, alla abbazia di Samson (920-940).

355. **SAINT-MAURICE.** *Pianta del capocroce orientale della chiesa abbaziale.* (Da Louis Blondel, *La reconstruction du choeur oriental de la basilique d'Agaune au X*[e] *siècle*, in "Vallesia," V, 1950, p. 175, fig. 4.)

Questo deambulatorio a cappelle radiali fu costruito per il santuario orientale della chiesa del monastero dopo che i Saraceni la distrussero nel 940 c. (Cfr. 330.)

356. **CLERMONT-FERRAND.** *Cattedrale, pianta della cripta.* (Da May Vieillard-Troiekouroff, *La cathédrale de Clermont du V*[e] *au XIII*[e] *siècle*, in "Cahiers archéologiques: Fin de l'Antiquité et Moyen-Age," Parigi, 1960, XI, fig. 8, p. 210.)

La Vieillard-Troiekouroff ha pubblicato per la prima volta in modo esatto la pianta della cattedrale di Clermont, consacrata nel 946. Riproduciamo questa pianta, che ha le stesse irregolarità di impianto della analoga pianta del capocroce orientale della chiesa di Saint-Maurice ad Aquaunum. (Cfr. 355.)

357. **RAVENNA.** *S. Apollinare in Classe, pianta della cripta.* (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia settentrionale*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1942, fig. 56, p. 123.)

Tipico esempio della progettazione, verso l'inizio del IX secolo, di una confessione imitante quella delle chiese di Roma nell'abside di una chiesa che risale al VI secolo. Paolo Verzone fa notare che nessun documento reca la data esatta di questa importante modifica della pianta primitiva.

358. **BOLOGNA.** *Pianta della chiesa S. Stefano.* (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia settentrionale*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1942, fig. 54, p. 122.)

Nel 1914 degli scavi hanno portato alla luce quest'interessante edificio, dalla pianta complessa, che Paolo Verzone ha ravvicinato al capocroce di Corvey. (Cfr. 347.)

359. **SOISSONS.** *Chiesa abbaziale Saint-Médard, pianta delle cripte.* (Da Maurice Berry, in *Centre international d'études romanes*, II, Parigi, 1959, fig. p. 12.)

L'ampio deambulatorio a gomito permetteva ai fedeli e ai pellegrini di circolare facilmente attorno alla confessione. Le camere a nicchia costruite ad est del deambulatorio costituivano luoghi di sepoltura privilegiati ed oratori. (Cfr. 45, 249.)

360. **CORVEY.** *Cupola dell'abbazia. (Cfr. 52-54, 347.)* (Pianta secondo Ludorf, Esterhmes, Claussen e Kreusch, in *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. p. 55.)

361. **AUXERRE.** *Alzato dell'antinavata della chiesa abbaziale Saint-Germain.* (Fot. Bibliothèque Nationale, Parigi. Da Dom Plancher, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Manuscrits, Collection de Bourgogne, III, fol. 104.)

La pianta dell'antinavata della chiesa abbaziale di Saint-Germain ad Auxerre, consacrata nell'865, restaurata dopo un incendio avvenuto nel 1074 e demolita nel 1820, figura sulla pianta d'insieme della chiesa. (Cfr. 345.) Un disegno che accompagna la descrizione fatta da Dom Plancher mostra l'elevazione interna di questo monumento imponente, paragonabile per le sue proporzioni e la sua architettura al portico di Corvey.

362. **REIMS.** *Pianta della cattedrale.* (Da Jean Hubert, *L'Architecture religieuse du haut Moyen-Age en France*, piante, notizie e bibliografia, Imprimerie nationale, Parigi, 1952, pianta XI, fig. 33.)

I costosi scavi, eseguiti nel pavimento della cattedrale di Reims dal 1919 al 1930, non sono stati oggetto di rilievi e commentari che presentino il rigore scientifico che si pretenderebbe, oggi, da simili ricerche. Questi scavi hanno fatto nascere opinioni contrastanti, la nostra, che ha il merito di essere la piú semplice, sembra accordarsi con le usanze dei costruttori dell'epoca carolingia. Nell'816 l'arcivescovo Ebbone aveva stabilito di ricostruire, ampliandola, la cattedrale. Benché si fosse valso dell'aiuto di Ludovico il Pio, non aveva ancora terminato la costruzione quando lasciò la sede di Reims nell'841. Incmaro, suo successore, ricoprí la chiesa con una tettoia in piombo. Fece ornare le finestre con vetrate e decorare con pitture i soffitti. La dedicazione dell'edificio venne celebrata nell'862. Il santuario principale, dedicato al Salvatore, si trovava ad ovest, situato al di sopra di un ambiente a volta, o cripta, *che l'arcivescovo Adalberone fece demolire nel 976 per edificare una torre ed una nuova facciata.*

363. **MINDEN.** *Pianta della cattedrale.* (Da "Kunstchronik," Monaco, sett. 1953, fasc. 9, pianta 9, p. 259.)

Pianta pubblicata dal Thümmler. La parte centrale del coro è dell'800 c., la navata e l'antinavata furono terminate nel 952 c.

364. **SAINT-RIQUIER.** *Pianta degli scavi della chiesa ~~Notre-Dame~~.* (Da Honoré Bernard, *Premières fouilles à Saint-Riquier*, in *Karl der Grosse, Karolingische Kunst*, III, Verlag L. Schwann, Düsseldorf, 1965, fig. 1, p. 370.)

Gli scavi di Honoré Bernard hanno permesso il ritrovamento di una rotonda che risale certamente agli ultimi anni dell'VIII secolo, data di costruzione del monastero da parte dell'abate Angilberto, che a questo scopo ricevette notevoli sussidi da Carlomagno. Le cappelle radiali che figurano sulla veduta antica, non sono mai esistite, e questo è una prova del carattere molto schematico del documento grafico che alcuni archeologi hanno avuto il torto di considerare come una specie di fotografia reale. Il paragone fra la chiesa circolare portata alla luce dagli scavi e la cappella palatina di Aquisgrana è molto istruttivo. (Cfr. 365.) I due monumenti, pressoché contemporanei, sono abbastanza simili in alcuni dettagli, e abbastanza diversi in altri, e mostrano la ricchezza d'inventiva che è già appannaggio dei laboratori franchi. Non esiste in queste due costruzioni alcuna influenza venuta da Bisanzio o da Ravenna. (Cfr. 2, 339-341.)

365. **AQUISGRANA.** *Pianta della cappella palatina. (Cfr. 35, 334, 364.)* (Da *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, Prestel Verlag, Monaco, 1966, fig. di fronte alla p. 16.)

366. **BENEVENTO.** *Pianta di S. Sofia.* (Da Luigi Crema, in "Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft Museumswesen und Denkmalpflege," VIII, 1955, fasc. 5, Norimberga, pianta 10 *b*, p. 129.)

Arechi, genero di Desiderio, re dei Longobardi, terminò verso il 768 la costruzione della chiesa S. Sofia di Benevento, situata non lontano dalla sua residenza. Si trattava di un oratorio palatino, affidato alle preghiere di monaci, come S. Maria a Cividale, e dove furono deposte molte reliquie. La chiesa attuale, ricostruita dopo un terremoto, è a forma di rotonda. Nel 1954, gli scavi del sovraintendente regionale dei monumenti, l'architetto Rusconi, hanno svelato la pianta primitiva di questo edificio dell'VIII secolo dedicato alla Pazienza Divina. Questa pianta, pubblicata da Luigi Crema, ha suscitato lo stupore, benché con riserve, di un certo numero di archeologi. Avevo abbastanza rapidamente individuato una pianta determinata da un triangolo equilatero, come quella della chiesa di Planès (Pirenei Orientali) che non è meno singolare, ma è il nostro saggio e abile collaboratore, incaricato dei disegni di questo libro, lo scultore Claude Abeille, che ha saputo ritrovare la figura geometrica responsabile delle curiose dentellature della costruzione. È il famoso tracciato a stella la cui sopravvivenza dopo la bassa Antichità è stata studiata da Armen Khatchatrian in Armenia e nell'arte islamica. (Cfr. "Arts asiatiques," II, Parigi, 1955, pp. 137-144, e "Cahiers archéologiques," VI, Parigi, 1952 pp. 91 sgg.) La scoperta di Benevento ci obbliga a muovere ricerche per dimostrare la probabilità di una influenza bizantina.

367. **GERMIGNY-DES-PRES.** *Pianta della chiesa.* (Dalla pianta del resoconto degli scavi del 1930, del Fournier, architetto, e di J. Hubert.)

Cfr. p. 542 nella bibliografia n° 125. La porzione di quadrilatero, sovrapposta alla pianta, avrebbe potuto essere conseguita per tutto lo sviluppo dell'edificio, perché ha regolato, con estremo rigore, le dimensioni di tutti i muri e di tutti i sostegni, e, cosa piú notevole anche tutte le dominanti dell'alzato. La chiesa di Germigny era un cubo perfetto e tutto era una suddivisione regolare di questo cubo. (Cfr. 42; 373.)

368. **MILANO.** *S. Satiro, pianta della cappella della Pietà. (Cfr. 44.)* (Da Gino Chierici, *La chiesa di S. Satiro a Milano, e alcune considerazioni sull'architettura preromanica in Lombardia*, ed. "L'Arte," Milano, XX, 1942, fig. 7, p. 27.)

369. **NEVERS.** *Pianta del battistero ritrovato sotto la cattedrale.* (Da A. Khatchatrian, *Les Baptistères paléochrétiens*, piante, notizie e bibliografia, Parigi, 1961, fig. 336, p. 50.)

Portato alla luce da scavi nel 1947-1950, il battistero di Nevers è stato attribuito dapprima al VI secolo. Tuttavia, quando si paragoni con un po' di attenzione la sua pianta a quella dei battisteri dello stesso tipo datati V-VII secolo, come quelli di Novara, Lomello e Como, si constata l'esistenza di un'architettura piú evoluta e che difficilmente può situarsi a un'epoca tanto lontana.

Verosimilmente questo battistero è stato costruito al tempo di Carlomagno per la vicinissima cattedrale orientata a occidente. Do queste indicazioni con riserva, in quanto gli scavi in corso dovrebbero fornirci ulteriori indicazioni.

370. **SETTIMO VITTONE.** *Pianta della chiesa S. Lorenzo e del suo battistero.* (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa nell'alto medio evo nell'Italia settentrionale*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1942, fig. 61, p. 132.)

Paolo Verzone, che ha pubblicato la pianta di questo piccolo santuario e del suo battistero, ne attribuisce la prima costruzione a una data abbastanza remota dell'Alto Medioevo. Egli segnala dei rifacimenti dell'XI secolo. L'oratorio a pianta cruciforme è completamente coperto a volta.

371. **BARDOLINO.** *Pianta della chiesa S. Zeno.* (Da Paolo Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia settentrionale*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1942, fig. 60, p. 130.)

Pianta secondo indicazioni del Verzone, che data la costruzione all'ultimo quarto del IX secolo. Tutto l'edificio è coperto a volta.

372. **GERMIGNY-DES-PRES.** *Chiesa: cupola su trombe.* (Da G. Bouet, in *Congrès archéologique*, Orléans, 1892.)

Questo disegno è dovuto a Georges Bouet, che ha felicemente descritto con molta precisione la chiesa di Germigny-des-Prés prima della sua demolizione e della sua inesatta ricostruzione. Le costruzioni quadrate poste ai quattro angoli del monumento erano coperte da cupole su trombe. (Cfr. 367, 373.) Vi si è visto in modo gratuito un apporto islamico. Questo tipo di monumento risale, almeno, al Basso Impero e si sa che la cupola su trombe si è diffusa in tutto l'Occidente, come dimostra il battistero di S. Soterio a Napoli del V secolo. La cupola su trombe di Germigny-des-Prés posa per tre lati su archi analoghi a quelli della semicupola di Saint-Laurent a Grenoble. (Cfr. L'Europa delle invasioni barbariche, *112; bibliografia n° 313.)*

373. **GERMIGNY-DES-PRES.** *Chiesa: veduta schematica delle diverse altezze delle volte.* (Da G. Bouet, in *Congrès archéologique*, Orléans, 1892.)

Può darsi che in origine una cupola abbia coperto il quadrato centrale: ma i restauri resisi necessari dopo l'incendio appiccato dai Normanni non ne lasciarono tracce sicure. (Cfr. 42, 367, 372.)

374. **AIGUILHE (Le Puy).** *Oratorio Saint-Michel: sezione longitudinale.* (Da un rilievo di J. Hubert.)

Al tempo del vescovo Godescalco (936-962), Turano, decano del capitolo, fece costruire questo santuario al di sopra della città del Puy, "su di una roccia che fino allora non potevano scalare con fatica che i piú agili."

Quadrilobato all'origine, l'edificio ha perso una delle sue absidi quando fu accresciuto di una corta navata nel XII secolo. Dipinti molto interessanti dell'epoca carolingia decorano ancora la volta centrale, come ha mostrato la Lamy-Lassalle. (Cfr. pp. 86-90 nella bibliografia n° 356.)

375. **SAINT-DENIS.** *Pianta dell'antica abbaziale.* (Fot. Direction de l'Architecture. Archives photographiques. Da un inedito di J. Formigé.)

Il sottosuolo delle grandi chiese, che sono state piú volte ricostruite nel corso degli anni, pone spesso enigmi indecifrabili a coloro che vogliano esplorare metodicamente le vestigia da esso celate. Ho avuto il privilegio di seguire qualcuno dei difficili scavi eseguiti da Jules Formigé a Saint-Denis dopo quelli di Crosby, e devo confessare che non posso aderire completamente a nessuna delle ricostruzioni degli edifici scomparsi che egli ci propone. Tengo, al contrario, a pubblicare qui, e lo faccio con riconoscenza, un documento prezioso, il resoconto generale di questi scavi che Jules Formigé mi aveva consegnato qualche mese prima della sua morte e che non ha avuto il tempo di commentare lui stesso. L'abbaziale carolingia di Saint-Denis, che era seguita a due edifici anteriori, venne consacrata il 24 febbraio del 775, e la dedicazione dell'oratorio orientale ebbe luogo il 1° novembre dell'832. Prima dei lavori di Suger, vi furono importanti rifacimenti nell'XI secolo. Nell'869, il monastero venne circondato da una cinta fortificata, di legno e di pietra, il cui tracciato, in parte noto da documenti, si congiungeva ad est con quello delle mura medievali. Ne ho già pubblicato la pianta. (Cfr. 76 nella bibliografia n° 300.)

376. *Carta dell'impero di Carlomagno all'inizio del IX secolo.* (Da Louis Halphen, *Charlemagne et l'Empire carolingien*, Albin Michel, Parigi, 1947, collana L'Évolution de l'Humanité, XXXIII, carta 1.)

377. *Carta dell'Europa alla metà del X secolo.* (Da F. Schrader, *Atlas de géographie historique*, Hacette, Parigi, 1896, carta 20.)

378. *Carta. Divisione dell'Europa occidentale decisa dal trattato di Verdun nell'843.* (Da F. Schrader, *Atlas de géographie historique*, Hachette, Parigi, 1896, carta 20.)

379. *Carta delle regioni toccate dalle incursioni normanne.* (Da W. Vogel, *Die Normannen und das fränkische Reich bis zur Gründung der Normandie*, Heidelberg, 1906, cartina fuori testo.)

380. *Carta delle religioni nel IX e nel X secolo.* (Da F. Schrader, *Atlas de géographie historique*, Hachette, Parigi, 1896.)

Indice analitico

Indice analitico

Dopo la morte di Jean Porcher, la documentazione del suo capitolo è stata completata da Dominique Bozo.

76. L'impero di Carlo Magno all'inizio del IX secolo

L'IMPERO DI CARLOMAGNO ALL'INIZIO DEL IX SECOLO
SPARTIZIONE DOPO IL TRATTATO DI VERDUN NELL'843

Aix-en-Provence	C 3	Napoli	D 3
Ajaccio	C 3	Narbona	B 3
Alicante	A 4	Nizza	C 3
Aquisgrana	C 1	Palermo	D 4
Amburgo	C 1	Pamplona	A 3
Angers	A 2	Parigi	B 2
Aquileia	D 2	Pavia	C 2
Arles	B 3	Périgueux	B 2
Auxerre	B 2	Poitiers	B 2
Barcellona	B 3	Pola	D 3
Beauvais	B 2	Puy (Le)	B 2
Benevento	D 3	Ratisbona	D 2
Besançon	C 2	Ravenna	D 3
Bordeaux	A 3	Reims	B 2
Bourges	B 2	Rennes	A 2
Brema	C 1	Roma	D 3
Brindisi	E 3	Rouen	B 2
Cagliari	C 4	Saint-Denis	B 2
Canterbury	B 1	Saint-Maurice	C 2
Cartagena	A 4	Saint-Philbert-de-Grand-Lieu	A 2
Cartagine	D 4		
Clermont	B 2	Saint-Quentin	B 2
Coira	C 2	Saint-Riquier	B 1
Colonia	C 1	Salerno	D 3
Corbie	B 2	Salisburgo	D 2
Digione	B 2	Salona	E 3
Fulda	C 1	San Gallo	C 2
Gaeta	D 3	Saragozza	A 3
Genova	C 3	Sens	B 2
Germigny-des-Prés	B 2	Siracusa	E 4
Gerona	B 3	Soissons	B 2
Ginevra	C 2	Spoleto	D 3
Lione	B 2	Strasburgo	C 2
Londra	A 1	Tolosa	B 3
Lorsch	C 2	Tournus	B 2
Magonza	C 2	Tours	B 2
Mans (Le)	B 2	Treviri	C 2
Messina	E 4	Valenza	A 4
Metz	C 2	Venezia	D 2
Milano	C 2	Vienna	B 2
Nantes	A 2	Würzburg	C 2

REGNO DI SCOZIA
IRLANDA
REGNO D'INGHILTERRA
OCEANO ATLANTICO
MARE DEL NORD
MANICA
REGNO DI FRANCIA
REGNO DI BORGOGNA
REGNO DEL LÉON
REGNO DI NAVARRA
CALIFFATO DI CORDOVA
BALEARI
CORSICA
SARDEGNA
MAR MEDITERRANEO
IMPERO DEI FATIMIDI
REGNO DI NORVEGIA
REGNO DI SVEZIA
REGNO DI DANIMARCA
MAR BALTICO
LITUANI
LIVONI
CIUDI
KRIVICI
PRINCIPATO DI RUSSIA
DREGOVICI
RADIMICI
SEVERIANI
DREVLIANI
IMPERO CAZARO
POMERANI
PRUSSIANI
DUCATO DI POLONIA
CROATI BIANCHI
REGNO DI GERMANIA
UNGHERESI
PECENEGHI
CROAZIA
SERBIA
STATO DELLA CHIESA
MAR ADRIATICO
REGNO D'ITALIA
MAR TIRRENO
SICILIA
IMPERO D'ORIENTE
REGNO DI BULGARIA
MAR NERO
MAR EGEO
PELOPONNESO
CRETA
0 100 200 300 400 500 km
0 100 200 300 miglia

◀ 377. *L'Europa alla metà del X secolo*

INCURSIONI NORMANNE

○ città fortificate nell'851 (Angers) e nell'869 (Le Mans e Tours)

● città fortificate dall'873 al 900

† monasteri fortificati dall'875 al 900

9. Regioni raggiunte dalle incursioni Normanne

CATTOLICI ROMANI

CATTOLICI GRECI

EBREI

MUSULMANI

PAGANI

380. Le religioni nel IX e X secolo

Indice